que sais-je ?

LE VIOLON

MARC PINCHERLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Le violon

QUE SAIS-JE ?

Le violon

MARC PINCHERLE

Troisième édition

22e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 037897 8

Dépôt légal — 1re édition : 1966
3e édition : 1983, juin

© Presses Universitaires de France, 1966
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

CHAPITRE PREMIER

L'INSTRUMENT

I. — Les origines

Le violon est une création du XVI^e siècle, non certes création absolue, mais aboutissement d'une évolution dont le début se perd dans la nuit des temps. Cette évolution se précise et s'accélère au cours du Moyen Age : à la Renaissance, de nombreux types d'instruments à archet coexistent, avec des caractéristiques diverses dont la fusion, environ 1500-1520, donne le violon tel, à bien peu près, que nous le connaissons aujourd'hui.

Pour ce qui est de ses origines lointaines, on les a recherchées sans grand succès en s'appuyant sur l'étymologie : mais si l'on remonte aisément de *violon* à *viole*, de *viole* à *vièle* (ces termes seront définis plus loin), et de *vièle* à *Fidel*, appellation germanique de la vièle médiévale, on n'a pas pour autant expliqué ces deux derniers termes. Le verbe latin *vitulari* qui, selon la façon dont on l'accentue, signifie « bondir comme un veau » (!) ou, plus simplement, exprime l'idée de joie : d'où *vitula-vidula-viula*, etc., n'apporte pas plus de clarté que l'étymologie proposée par Curt Sachs moyennant une savante argumentation qui serait ici hors de propos : *fedilo*, trompette, dans un dialecte de l'Iénisséi, et par extension, tous autres instruments de musique.

Quant à l'existence, 2 000 à 3 000 ans avant notre ère, d'un instrument à archet inventé par un certain Ravana, roi de Lanka (Ceylan), elle reste à prouver. Si le *ravanastron* hindou a derrière lui un long passé, rien ne permet de supposer qu'il ait été joué avec un archet. On ne trouve pas trace de l'archet en Orient avant l'époque où il apparaît en Occident soit, approximativement, vers le X^e siècle.

On avait échafaudé de séduisantes théories sur une illustration du fameux *Psautier d'Utrecht* (début du IX^e siècle), où l'on voit (psaume CVII) le psalmiste portant une petite harpe, une cithare et une très longue baguette qu'on interprétait comme un archet géant. Un éminent spécialiste de l'iconographie musicale, E. Winternitz, a eu l'idée de se reporter au texte du psaume. Il y est dit « je diviserai Sichem et je mesurerai la vallée des Tabernacles » : le trop grand archet en question est une baguette d'arpenteur...

La filiation la plus plausible est celle qui ferait du violon un lointain descendant de la cithare, elle-même empruntée par les Grecs aux plus vieilles civilisations orientales.

Comme la lyre qui, elle aussi, a plus ou moins directement engendré certains types d'instruments à archet, la cithare consistait en une caisse de résonance sur laquelle étaient tendues des cordes fixées d'une part au bas de cette caisse, de l'autre à un joug porté par deux bras. Mais tandis que le corps de la lyre était une boîte hémisphérique, et ses bras de simples tiges destinées à porter le joug, la cithare avait une caisse de résonance faite de deux planchettes parallèles (une table d'harmonie et un fond), jointes par des éclisses et prolongées par deux bras creux. Dans sa forme la plus perfectionnée, sa table était percée d'ouïes, la tension des

cordes était réglée par des chevilles, elle pouvait même avoir un manche médian, recouvert d'une touche ; si bien qu'on imagine assez facilement une parenté entre un tel instrument et les premiers ancêtres du violon. Par quel processus, c'est là que les avis diffèrent :

Pour certains archéologues, le chaînon intermédiaire est le *crwth*, ce singulier instrument gallois dont la forme, une fois le manche dégagé par la chute des montants latéraux, serait proche de celle de la guitare. Mais il semble prouvé que les crwth de ce type n'existaient pas avant le XVI^e^ siècle (les vièles étaient depuis longtemps en usage), et qu'ils sont une survivance de la *rote (rotta)* du haut Moyen Age, une sorte de cithare dont les bras, soudés au joug, forment un encadrement semblable à celui que présentaient certaines cithares assyriennes. La *rote*, tantôt pincée, tantôt jouée à l'archet, forme la transition la plus plausible de l'ancienne cithare à la *vièle* (voy. plus loin, et *Schlesinger*, pp. 327-343).

A vrai dire, le problème se complique encore de ce que, lors de l'apparition des instruments à archet, on n'a pas affaire à un modèle uniforme, mais à des types très divers, *vièle*, *rote (rotta)*, *gigue*, *rebec*, mentionnés le plus fréquemment dans les textes ; et les types instrumentaux sont bien plus nombreux que ces quatre étiquettes. On peut commodément, en ne tenant compte que de leurs caractères les plus marquants, en distinguer deux principaux, le type *vièle* et le type *rebec* ; le premier se rattachant, ainsi qu'il a été dit plus haut, à la cithare antique, par sa caisse de résonance ; le second descendant plutôt de la lyre — sans éclisses, sa table recouvrant un corps sonore bombé comme celui de l'actuelle mandoline, mais se rétrécissant jusqu'au chevillier. La partie la plus étroite tenait lieu de manche,

l'ensemble présentait l'aspect de la moitié d'une poire coupée dans le sens vertical.

On a souvent attribué l'antériorité au *rebec*, se fondant sur sa parenté linguistique avec le *rebâb*, un instrument oriental de forme à peu près analogue.

Or, s'il est exact que l'on rencontre en Iran, dès le VIII^e siècle, des instruments du type *rebâb*, la plus ancienne mention d'un tel instrument joué à l'archet, se trouve dans un écrit d'Al-Farabi, vers l'an 950 ; et c'est de cette même époque que datent les premières représentations d'instruments à archet en Occident.

Le mot *rebec* est tardif (XIII^e siècle, sous la forme latine *rubeba*). Mais l'instrument était déj figuré dans les manuscrits du haut Moyen Age, monté parfois d'une seule corde, sous le nom de *lira*, ou *lyra* (qui avait dans l'Antiquité désigné un tout autre type d'instrument et allait en désigner un troisième vers la fin du XV^e siècle). Il devait fournir une longue carrière, peu glorieuse. Si en effet certaines représentations primitives le montrent, joué par des anges, il a été surtout, et par excellence, l'instrument des ménétriers de la plus humble condition. Sa sonorité criarde le destinait au plein air ou aux tavernes de bas étage. Aussi tard que l'an 1742, une ordonnance du « Roi des Violons », autorisant les musiciens ambulants à jouer « d'une espèce d'instruments à 3 cordes seulement et connu sous le nom de *rebec* » leur refusera formellement la permission de se servir d'un violon.

C'est en direction de la vièle qu'il semble le plus indiqué de s'orienter. Elle a, en effet, une caisse sonore faite d'une table et d'un fonds reliés par des éclisses, un manche surmonté d'un chevillier, et les plus anciens documents figurés nous la représentent jouée à l'épaule, comme le violon.

C'est l'instrument des musiciens cultivés. A la fin du XIII^e siècle Jean de Grouchy (Johannes de Grocheo) lui accorde une place éminente parmi les instruments : d'autres, dit-il, peuvent avoir plus de son, une action plus violente sur les âmes des auditeurs, convenir davantage aux fêtes et tournois, mais c'est sur la vièle que « les différentes formes musicales paraissent avec le plus de subtilité, et sur elle que le bon artiste peut exécuter toute espèce de chants, et toutes formes musicales en général ».

A partir du XV^e siècle la vièle, plutôt désignée dès lors sous le nom de *viole*, s'acquiert une prépondérance encore plus nette sur les autres instruments à archet. Bientôt elle existera en plusieurs formats, constituant une famille homogène, organisée à l'imitation du quatuor ou du quintette vocal.

Les violes diffèrent du futur violon en ce qu'elles sont généralement montées de 6 cordes, plus fines et moins tendues ; leurs tables sont moins épaisses, leurs éclisses plus hautes, leurs ouïes (ces trous percés des deux côtés du chevalet) en forme de *C* et non d'*f*, leur sonorité moins éclatante. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le violon étant depuis longtemps en usage, on les joue posées sur les genoux ou maintenues entre les genoux, même la plus petite, le *pardessus de viole*, qui se différencie en cela encore du *quinton*, créé vers 1760 par le luthier parisien Guersan (c'est un violon monté d'une 5^e corde à l'aigu pour en faciliter le jeu ; les 3 cordes graves conservent l'accord normal du violon, la chanterelle est baissée d'un ton (*ré* au lieu de *mi*), la corde supplémentaire donnant le *sol*, une quarte plus haut).

Il semble que le violon soit issu des violes du type courant, non directement, mais par l'intermé-

diaire d'un instrument qu'on voit apparaître au XVI^e siècle en Italie, la *Lira* (ou *Lyra*) *da braccio*, ainsi dénommée par les humanistes de la Renaissance pour la rattacher en quelque manière à l'Antiquité. Elle n'a rien à voir avec la lyre gréco-romaine : dans les nombreux tableaux et gravures où elle est figurée, elle est tenue comme un violon, bien que son format égale au moins celui de l'*alto* moderne. Comme le violon, elle a une table et un dos bombés, des éclisses basses, des ouïes presque toujours en *f*. Mais son chevillier est plat et elle est montée de 7 ou 8 cordes, dont 2 ou 3 ne passent pas sur le chevalet, et sont destinées à être jouées à vide.

II. — La forme actuelle (1)

Le violon, qui comporte une caisse de résonance, un manche, 4 cordes et quelques accessoires servant à les fixer, est fait d'environ 70 pièces différentes.

La caisse de résonance se compose de deux *tables*. La table supérieure ou *table d'harmonie*, la table inférieure ou *fond*, réunies par les *éclisses*, qui constituent la paroi latérale. La table est percée de deux *ouïes* communément désignées sous le nom de *f f*. A l'intérieur de la caisse de résonance se trouvent l'*âme*, une petite tige de sapin cylin-

(1) Il y aurait lieu, ici, de décrire le violon dans sa forme actuelle, quitte à revenir un peu plus loin sur les faibles différences qu'il présente avec les prototypes des années 1500-1520. Mais cette description a été faite dans un ouvrage publié il y a quelques années par « Que sais-je ? », sous le titre *Les instruments du quatuor*. Elle y était poussée au maximum de précision compatible avec l'esprit et le caractère de la collection.

Au contraire, les chapitres qui avaient trait à l'histoire des violonistes, de leur technique, de leur musique étaient, pour cause, plus sommairement traités. Dans le présent volume, j'ai tenté de rétablir l'équilibre en leur donnant le plus ample développement possible dans le cadre qui m'est assigné.

Je m'en tiendrai donc, en fait de lutherie, aux définitions indispensables, plus quelques indications qui n'avaient pas trouvé place dans la première rédaction.

drique, placée entre table et fond, qui a pour objet de permettre à la table de supporter le chevalet, et la *barre*, une sorte de nervure collée sous la table d'harmonie dans le sens longitudinal sur les 2/3 de sa longueur.

Le *manche*, taillé d'une seule pièce, s'enclave par sa partie inférieure *(talon)* dans le *tasseau* du haut (une pièce de bois destinée à maintenir l'écartement des tables). La partie supérieure du manche *(tête)* est évidée pour ménager l'emplacement du *chevillier* où passent les chevilles sur lesquelles s'enroulent les cordes.

Au-dessous du chevillier, séparé de lui par un petit *sillet* d'ébène, le manche présente une surface plane sur laquelle est appliquée la *touche* où appuieront les doigts du violoniste.

Enroulées autour des chevilles à leur extrémité supérieure, les cordes s'accrochent, en bas, au *cordier* ou *tire-cordes*, lui-même retenu à un *bouton* d'ébène enfoncé à travers les éclisses dans le tasseau inférieur par une attache faite de cordes de boyaux.

Le chevalet, placé sur l'axe transversal qui passe par les crans des deux *f*, supporte la tension des quatre cordes (tension équivalente à un poids de 27 à 30 kilogrammes).

Ceci dit, le lecteur désireux de plus amples détails pourra se reporter aux *Instruments du quatuor*, en rajoutant toutefois à leur premier chapitre les quelques compléments suivants :

Formats spéciaux. — A l'usage des enfants, on fabrique des violons de formats réduits que l'on appelle *quart*, *demi* et *trois-quarts*, bien que le format *quart* mesure en réalité 297 mm de longueur de caisse, le *demi* 320 mm, le *trois-quarts* 335 mm, contre 356 mm pour l'entier.

Des violons de petit format, non destinés aux enfants, ont été en usage jusque vers la fin du XVIII^e^ siècle. Parmi eux, les *pochettes* dont les maîtres de danse se servaient pour rythmer

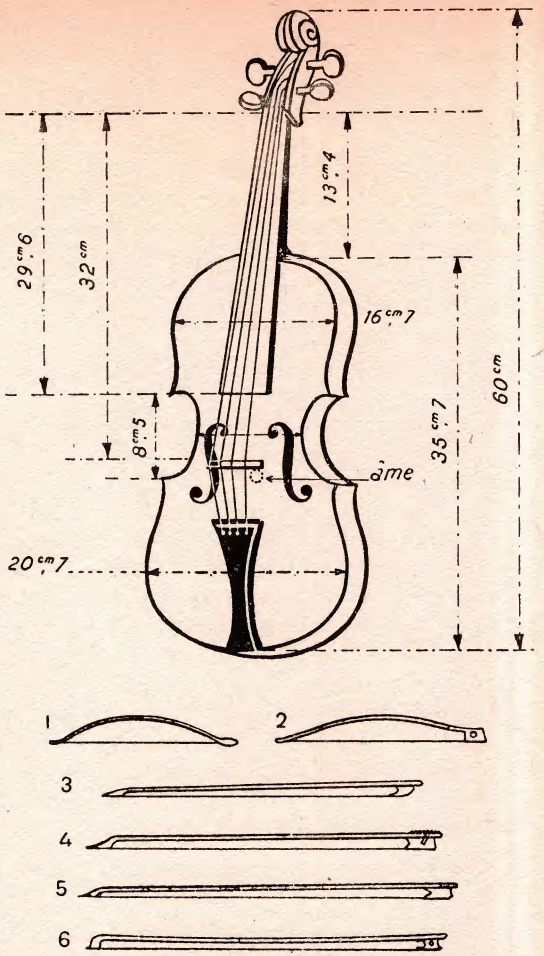


Fig. 1. — Violon moderne. Évolution de l'archet

1, archet du XV[e] siècle (Ms. des *Échecs amoureux*). — 2, archet du XVI[e] siècle. — 3 à 6, archets des périodes c. 1650, 1680 (à crémaillère), 1700, 1780.

les pas de leurs élèves. Elles affectaient des formes variées, dont celle du *rebec* ou encore d'un violon en réduction, accordé en général une quarte plus haut que le violon normal.

Ces pochettes en forme de violon ne différaient pas du *violino piccolo*, pour lequel certains compositeurs ont écrit aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles, seul ou en combinaison avec les voix ou avec d'autres instruments. Il figure dans le *Theatrum Instrumentorum* de Praetorius (1620), sous le nom de « petit violon soprano, une quarte plus haut ». Schmelzer l'a employé en 1678 dans ses *Memorie dolorose*, J.-S. Bach dans plusieurs cantates et dans le *Premier Concerto brandebourgeois*.

Les deux *violini piccoli alla Francese* que Monteverdi emploie dans son *Orfeo* (1607) ont fait couler beaucoup d'encre. On ne comprenait pas pourquoi ces instruments, tels qu'ils étaient notés, sonnaient plus au grave que les violons ordinaires. Un musicologue américain, David D. Boyden, vient de nous livrer la solution : ces *violini piccoli* étaient tout simplement des instruments de petit format (comme la *Discant Geige* de Praetorius), qu'on était convenu, afin de simplifier la notation, de jouer à l'octave aiguë de la note écrite. Il est vraisemblable que deux des violonistes jouant le violon ordinaire avaient à portée de la main un *violino piccolo* qu'ils prenaient pour la seule ritournelle du début du 2^e^ acte, la ritournelle suivante étant de nouveau confiée aux *violini ordinarii da braccio*, c'est-à-dire aux violons du type normal.

Le *coussin* est souvent remplacé aujourd'hui par un élément amovible qui s'ajuste à la mentonnière sous le violon, dont les vibrations, de la sorte, sont beaucoup moins contrariées.

La sourdine est une sorte de pince à trois branches doubles qui, enserrant le sommet du chevalet, en atténue les vibrations, d'où une sonorité voilée dont Lully avait déjà tiré des effets saisissants dans le « Prélude pour la Nuict » du *Triomphe de l'Amour* (1681), où il prescrivait : « Tous les instruments doivent avoir des sourdines et joüer doucement, particulièrement quand les voix chantent, et ne point oster les sourdines que l'on ne l'ait marqué. » A dater de ce moment, de nombreux « sommeils » d'opéras seront accompagnés de semblable façon. Mersenne (*Harmonie Universelle*, livre IV des *Instrumens*, 1636) avait déjà observé qu'on pouvait affaiblir la sonorité du violon « en posant une clef, ou quelque autre chose semblable sur le chevalet ».

On use, aujourd'hui, à l'orchestre, d'une sourdine montée à demeure sur le violon. Elle ne pince pas le chevalet mais vient, par glissement, se placer à son contact, contre la face la plus voisine du cordier. Peut-être est-ce un dispositif de cette

sorte qu'un violoniste florentin, Tagnani, avait imaginé au XVIII^e siècle. Dans une de ses *Lettres familières* d'octobre 1739, le président de Brosses lui attribue l'invention d'« une clef aux violons faite comme celle des flûtes, qui s'abaisse sur les cordes en poussant le menton, et fait la sourdine ».

L'archet. — L'archet se compose :

a) D'une baguette, généralement de bois de Pernambouc (Brésil) dont une des extrémités s'appelle la *pointe* ou la *tête*, et l'autre le *talon* ;

b) D'une mèche faite d'environ 150 crins de cheval, fixée à la tête dans une mortaise, et au talon dans une *hausse* mobile qui coulisse sur la baguette et permet de régler sa tension, le glissement de la hausse étant commandé par un bouton qui agit sur une vis logée dans un évidement du talon.

Pour arriver à sa forme actuelle, le violon n'avait subi, depuis le premier tiers du XVI^e siècle, que des modifications relativement peu importantes. Témoin la description qui nous en est donnée, en 1556, par l'*Epitome musical des tons, sons et accords* de Philibert Jambe-de-Fer, simple et naïve encyclopédie des connaissances musicales de l'époque, où il en est traité comme d'un instrument déjà entré dans les mœurs : « Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre, et en chacune desdites cordes, y a quatre tons, en sorte et manière qu'en quatre cordes il a autant de tons que la viole qui en a cinq. Il est en forme de corps plus petit, plus plat et beaucoup plus rude en son, il n'a nulle taste [touche ou sillet mobile] parce que les doigts se touchent quasi de ton en ton en toutes les parties. » Ici l'auteur indique le mode d'accord des quatre formats, *dessus*, *taille* (alto), *haute-contre* (ténor) et *basse* de violon. Puis :

« Pourquoy appelez vous Violes les unes, et les autres Violons ?

— Nous appelons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, et autres gens de vertuz passent leur temps.

« Les Italiens les appellent viole *da gamba* parce qu'elles se tiennent en bas, les unes entre les jambes, les autres sur quelque siège, ou escabeau [les] autres sur les genoux [...].

« L'autre s'appelle violon, et c'est celuy duquel on use en dancerie communément et à bonne cause : car il est plus facile d'accorder pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter. »

On n'a pas conservé d'instrument de cette période archaïque, bien qu'il soit hors de doute qu'on en fabriquait de façon assez courante. Des violons figurent dans des inventaires établis à Paris en 1551 et 1553.

A partir du moment (après 1550, voir plus loin, p. 19) où l'on possède des instruments authentiques on constate, ainsi qu'il a été indiqué au début de ce chapitre, que les différences avec les violons modernes ne concernent rien d'essentiel. Sauf dans les essais de formes nouvelles tentés par Baud, Chanot, Galbusera, Haensel, Savart, Staufer, Suleau, etc., qui ont rarement dépassé le stade du laboratoire, les changements ont souvent porté sur les vernis ; mais surtout, la recherche d'une sonorité toujours plus éclatante par une hausse du diapason, qui n'a cessé d'accroître la tension des cordes et leur pression sur la table, a nécessité un renforcement du barrage. En même temps on augmentait la hauteur du chevalet et l'on accentuait sa courbure, pour que la pression plus forte de l'archet n'entraîne pas le risque d'effleurer une corde voisine de celle sur laquelle on joue. On a aussi renversé davantage le manche par rapport à la table et, vers 1790, sur les suggestions de Viotti, on l'a allongé de quelques millimètres.

Durant cette évolution, l'archet subissait des changements capitaux. Sa fabrication, à l'époque où naissait le violon, n'était soumise à aucune règle.

L'abondante iconographie dont on dispose à son sujet fait ressortir des différences du simple au double dans la longueur de la baguette, son épaisseur, sa courbure. Il n'était souvent qu'une sorte d'arc rudimentaire tendu d'une mèche dont rien ne permettait de modifier la tension.

En 1511, dans les illustrations du traité de Virdung, *Musica getutscht und aussgezogen*, on note un perfectionnement important : à l'extrémité qui correspond au talon de l'archet moderne, un renflement de la baguette permet une meilleure prise, et

maintient entre la mèche et le bois un espacement grâce auquel l'archet peut être utilisé sur une plus grande longueur. A la pointe, un amincissement annonce la forme de tête de brochet qui caractérisera l'archet de la période 1600-1750. Les peintres confirment les témoignages du théoricien (voir, par exemple, les détails du *Couronnement de la Vierge*, de Raphaël). Un siècle plus tard, Praetorius, dans son *Theatrum instrumentorum* (1620) représente un archet beaucoup moins courbé, avec un talon semblable à celui de l'archet moderne, mais qui ne semble pas comporter une hausse mobile : la tension de la mèche est assurée par la plus ou moins forte pression exercée par les doigts de l'exécutant.

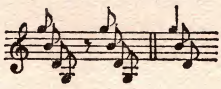
Vers la fin du XVII^e^ siècle on imagina une sorte de crémaillère fixée sur la baguette, au-dessus de la hausse devenue mobile, que l'on pouvait accrocher par une bride de métal à tel ou tel cran, modifiant ainsi la tension de la mèche. C'était, en vérité, un retour à un dispositif réalisé au XV^e^ siècle, mais de façon épisodique. Un document reproduit par *Schlesinger* (p. 283, fig. 73) montre un archet dont la baguette porte trois encoches dans lesquelles peut entrer une bride de métal (ou de cuir ?) fixée à une extrémité de la mèche.

Au début du XVIII^e^ siècle, le principe de la hausse mobile, coulissant grâce à une vis, est trouvé. La courbure de la baguette va s'atténuant. Dans l'archet modifié sous l'influence de Tartini, au milieu du siècle, elle est rectiligne. Cramer (1770) inspire quelques innovations, la hausse évidée, la tête presque carrée.

Enfin, François Tourte (1747-1835) crée l'archet moderne, réalisant pour lui ce qu'A. Stradivari avait fait pour le violon.

Un mot encore sur une initiative récente, et vraisemblablement de peu d'avenir : l' « archet polyphone » destiné à l'exécution des œuvres de J.-S. Bach pour violon seul. Au début du présent siècle Arnold Schering (1904) avait émis l'idée — à laquelle il a renoncé plus tard — que les contemporains de Bach usaient, pour interpréter ses sonates à violon seul, d'un archet courbe analogue à ceux des violistes du Moyen Age. Plus près de nous, le D^r^ Schweitzer a repris cette hypothèse dans un article de la *Schweitzerische Musikzeitung* (15 mars 1933), et l'on a assisté à une floraison d'archets incurvés, compliqués la plupart du temps d'un mécanisme conçu pour augmenter la tension de la mèche dans les passages non polyphoniques. Si intéressantes que fussent ces expériences, elles n'avaient aucune valeur historique. D'une part, on n'a jamais eu d'information sur une audition des sonates et partitas de Bach de son vivant (elles n'ont été publiées

qu'en 1802) ; d'autre part, J. J. Quantz, contemporain de Bach, a donné les renseignements les plus explicites sur la façon dont les violonistes exécutaient les accords, dans son célèbre *Essai d'une méthode pour jouer de la flûte traversière* (1752), consacré pour près de moitié aux instruments à archet. Les exemples nos 34 et 35 de la planche XXII montrent les accords de courte durée arpégés vivement sur les 4 cordes, et les autres arpégés quant aux notes graves, la note supérieure seule tenue :



Vers la fin de l'évolution que nous venons de retracer, il faut remarquer — et ce n'est pas sans heurter nos habitudes d'esprit — qu'existent simultanément (au moins pendant les deux ou trois premières décennies du XVIe siècle), de nombreux instruments qui possèdent à des degrés divers des traits de l'ancienne viole, ou de la *lira da Braccio*, ou du futur violon. On s'en convaincra en se reportant aux images qui nous en sont données entre 1590 et 1620-1630, avec un scrupule manifeste d'exactitude, par le Pérugin, Raphaël, Gaudenzio Ferrari, etc., comme par Lucas de Leyde, Matthias Grunewald, Hans Baldung. Lorsqu'en 1562, Pierre Woeiriot gravera le portrait du fameux luthier Duiffoprugcar (*alias*, Gaspar Tieffenbrücker), il représentera, encadrant son héros, une douzaine d'instruments dont trois tiennent à quelque degré de la *lira* et du *violon*.

Entre-temps, le mot *violon* est entré dans le vocabulaire français. On le rencontre (orthographié *vyollon*) en 1523, dans les comptes de la cour de Savoie, et à la cour de France en 1529, dans une pièce d'archives qui mentionne nommément 6 violonistes. Pour ceux dont on avait cru trouver trace à Bar-le-Duc dès 1490, ils ne figurent que dans la copie tardive d'un arrêt du duc René II, dont l'original a disparu, et qu'un copiste avait innocemment rajeuni.

Rabelais introduit le violon dans notre littérature en son *Tiers Livre* (1546), où Panurge déclare

préférer la cornemuse aux « fredonnements des lucz, rebecz et violons antiques ».

En pays germaniques, où le mot *Geige* (notre mot *gigue*) désigne pendant longtemps des types très divers d'instruments à archet, l'iconographie assigne à l'adoption du violon la même période 1520-1530. Il est parfaitement reconnaissable dans une figure de la *Musica instrumentalis deudsch* d'Agricola, de 1528, baptisée du nom de *Polnische Geige* (gigue polonaise) dans la réédition de 1545.

En Angleterre, *Hayes* trouve la première référence en 1561. Mais dans le précieux ouvrage de H. Cart de Lafontaine, *The King's Musick* (1909), un compte du trésor royal, en décembre 1555, mentionne expressément, comme *violons* (ainsi orthographié à la française), des Italiens, « Albert de Venice, Ambrosio de Millayne (Milan), Mark Anthonie, Francis de Venice, etc. », déjà présents au sacre d'Edouard VI, en février 1547, sous la rubrique *Musiciens*, et très certainement dans le même emploi qu'en 1555.

En Italie, l'apparition du mot *violino* sera plus tardive (environ 1560). Cela tient à ce que l'instrument est dénommé *violetta da braccio* (*viola da braccio* désignant plutôt notre alto, ce qui semble confirmer l'hypothèse de A. Hajdecki (*Die Italienische lira da braccio*, 1892), selon qui la *lira da braccio* aurait d'abord engendré la *viola*, logiquement suivie de son diminutif, la *violetta*). Cette terminologie n'est d'ailleurs pas très rigoureuse : *viola da braccio* désignera souvent — et pendant longtemps — n'importe quel instrument de la famille du violon, comme *viola da gamba* coiffera toute la famille des violes.

Chapitre II

LES LUTHIERS

Le mot *luthier* a d'abord, comme l'indique son étymologie, désigné les faiseurs de luths. Lorsque la vogue du luth a décliné, au XVIII^e^ siècle, non seulement il a survécu, mais sa signification s'est élargie au point que Littré le définit : « Fabricant d'instruments de musique non seulement à cordes, mais encore à *(sic)* cuivre, par opposition à facteur de pianos et de harpes. » Néanmoins, dans l'usage courant, un luthier est, à moins de précisions surajoutées, un faiseur d'instruments de la famille du violon. C'est dans ce sens que je l'emploierai ici.

Lorsqu'on tente de déterminer le lieu d'origine du violon, on n'est que faiblement aidé par les instruments qui subsistent de ses premiers âges. Si l'on accepte les témoignages de l'histoire et ceux de l'iconographie de la période 1520-1530, il faut admettre que les plus anciens violons authentiques qui nous aient été conservés — des Andrea Amati de 1551, 1555, 1564, des Ventura Linarolo de 1577 et 1585, des Gasparo da Salo non datés, mais apparemment de la même époque — appartiennent déjà à une deuxième ou troisième génération de luthiers.

Mais, la *lira da braccio*, précurseur immédiat du violon, étant d'abord apparue dans l'Italie du Nord, on a de fortes raisons de situer là le berceau du nouveau venu qui, très rapidement, aurait essaimé au Tyrol, en Bavière, en France dans la région lyonnaise.

Aucun nom de luthier ne sort de l'anonymat avant la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Nous pouvons négliger celui de Giovanni Kerlino, que des historiens imaginatifs ont fait vivre à Brescia vers 1540 : on croit qu'un Jean Kerlin, venu de Bretagne, y a séjourné, mais un siècle auparavant, quand le violon était encore dans les limbes ; plus solides sont nos données sur Pelegrino Michelis di Montechiaro, appelé aussi di Zanetto, né près de Brescia c. 1520 ; sur Gio. Battista

Doneda, qui vend des violons en 1562 ; sur Caspar Tieffenbrücker, né en 1514, à Tieffenbruck, près de Füssen, important centre bavarois où prospérait depuis longtemps la fabrication des luths et des violes. On trouve Tieffenbrücker installé à Lyon en 1533. Son nom y est écorché en Duiffoprugcar, Duiffoproucart, etc. Il y reçoit cinq ans plus tard la nationalité française et y meurt en 1571 dans la misère. On ne croit plus à l'authenticité des violons qui lui étaient jadis attribués, mais les magnifiques violes qu'on possède de lui donnent une haute idée de son art.

Il se peut que la Pologne ait vu à la même époque fleurir une école déjà digne de considération : Matthaeus Dobrucki, mort à Cracovie en 1602, avait fabriqué d'excellents violons ; sans doute a-t-il eu des devanciers dans son pays. Dès 1545 en effet, Martin Agricola mentionne des « gigues polonaises » accordées par quintes, sans sillets amovibles, et Praetorius, au siècle suivant, se demande si ces *polnische Geigen* (en fait, de véritables violons) ne doivent pas leur nom à une origine polonaise.

Toutefois, c'est en Italie que la véritable histoire commence. Là vivent les premiers luthiers de qui les travaux subsistent, assez bien conservés pour qu'on puisse juger sur pièces ; là s'épanouissent, à peu près simultanément, à Brescia et à Crémone, les deux « écoles » dont toute la lutherie moderne demeure tributaire. Il est arrivé que certains historiens d'outre-Rhin, se basant sur la réelle et précoce activité de centres tels que Füssen, Innsbruck, Salsburg, etc., revendiquent pour eux la paternité du violon. En général, ils n'ont pas été suivis, et moins que tout autre le Dr Ludwig Woltmann qui, dans son livre, *Die Germanen und die Renaissance in Italien* (1905), prouve par la philologie que les Amati, les Guarneri et les Stradivari étaient Allemands : Amati est Amatias, Amad-hildis, Guarnerius égale Werner, quant à Stradivari, « Stradiverti ou Stradari, ce nom peut se comparer au vieil allemand Sigiwar, Tagawar, ou encore à Madrevert, Godrevert, Grasevert »...

Pour revenir en terrain plus sûr, nous remarquerons, tout d'abord, qu'autant l'évolution avait été longue qui menait des types primitifs d'instruments à archet au violon, autant le passage est rapide des tout premiers violons à ceux qui nous le montrent sous ses traits définitifs.

N. B. — Ici nous renvoyons le lecteur aux pages 37 (21e ligne) à 45 des *Instruments du quatuor* où sont énumérées les principales Ecoles de lutherie.

Chapitre III

TECHNIQUE DU VIOLON

Il n'y a guère plus d'un siècle que l'actuelle tenue du violon a été adoptée par toutes les écoles. On peut la définir en résumant les préceptes donnés par Baillot dans son *Art du violon* de 1834 : le violon doit être placé sur la clavicule [gauche], incliné vers la droite d'environ 45 degrés, maintenu par le menton, à gauche du cordier, l'instrument à peu près horizontal, la volute légèrement surélevée, faisant face au milieu de l'épaule gauche, le coude gauche rentré, à l'aplomb du milieu de la table.

Il est à remarquer qu'on trouve cette position, épisodiquement, en des temps très reculés : par exemple chez des joueurs de rebec au X^e^ siècle (une enluminure du psautier de Notker Labeo, à Saint-Gall), au XI^e^ siècle dans une lettre ornée de la *Bible Mazarine* (Bibliothèque Nationale) ; elle se rencontre aussi dans des portraits de violistes et violonistes anciens. Mais c'est exceptionnel jusqu'au XVIII^e^ siècle. Dans sa *Méthode*, publiée en 1798, Woldemar déclare : « Il est indifférent de poser le menton sur la partie droite ou sur la gauche du violon, puisque Tartini, Frantzl et Cramer le plaçaient sur la droite et que Locatelli, Jarnowick et Viotti le posent sur la gauche. » Aussi tard que 1832, quand Spohr représente dans sa méthode la mentonnière de son invention, elle n'est pas placée à

gauche du cordier, mais au-dessus, très exactement dans l'axe du violon.

Quant à l'archet, les Italiens, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, en saisissaient la baguette à plusieurs centimètres de la hausse, perdant ainsi une notable longueur de crins, tandis que les Français empoignaient la hausse, le pouce passant sous la mèche pour en régler la tension par un appui plus ou moins prononcé. On a indiqué plus haut (p. 15) que, jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, le poids, la longueur, la courbure de l'archet n'avaient cessé de varier. Mersenne (1636) notait, à propos d'un archet de basse : « Il importe fort peu qu'il soit plus long ou plus court, pourvu qu'il soit propre à toucher les cordes comme il faut pour en tirer l'harmonie... » La longueur moyenne de l'archet de sonate, vers 1700, est de 0,60 m. L'archet des maîtres à danser est encore plus court.

La tenue de l'archet est, aujourd'hui encore, sujette à discussion. L'école française se rallie en général aux principes posés par Lucien Capet : la main droite placée de façon que la baguette passe tout près de la 2^e^ phalange du second doigt (index) et aboutisse sous le 5^e^ doigt (auriculaire) ; le 1^er^ doigt (pouce) en face du 3^e^ (médius) ; ces 2 doigts formant comme un anneau fixe, ou point central, autour duquel les autres doigts évolueront. Les Allemands de l'ancienne école, formés par Joachim, ont tendance à moins engager l'index sur la baguette, les Russes de l'école d'Auer, à l'avancer au contraire davantage, la main s'enroulant, pour ainsi dire, autour de la baguette.

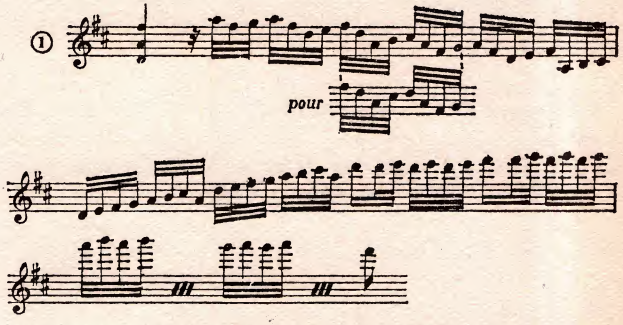
Il semble que le violon ait été accordé en quintes dès l'origine (voir plus haut, p. 14, l'*Epitome* de Philibert Jambe-de-Fer, de 1556). En l'absence de toute notion de diapason, l'accord, obtenu par des moyens tout empiriques, était déjà, comme aujour-

d'hui, du grave à l'aigu : *sol* (2 lignes supplémentaires au-dessous de la portée, en clef de *sol*), *ré*, *la*, *mi*. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la musique de violon était parfois écrite en clef de *sol* 1^re ligne, ou en clef d'*ut*. On n'utilise plus aujourd'hui que la clef de *sol* 2^e ligne. Les tentatives de simplification par l'emploi de lettres ou de chiffres indiquant non plus la note même, mais l'emplacement, sur la corde, du doigt destiné à la produire (système des *tablatures*, imité des luthistes et des plus anciens organistes), n'ont eu qu'un médiocre succès auprès des violonistes : on n'en trouve d'exemples qu'appliqués à des danses et des chansons d'une extrême simplicité, en Allemagne et en Angleterre surtout. En France, c'est à peine si l'on peut dénombrer 7 ou 8 tablatures pour le violon.

Technique de la main gauche. — Technique d'intonation et technique de vélocité ont pour base l'étude des gammes. On débute généralement par la gamme d'*ut* majeur, mais Galeazzi, dans sa très intéressante méthode de 1791 *(Elementi teorico-pratici di musica)*, préconise plutôt la gamme de *sol*, qui commence, au grave, sur une corde à vide et présente les mêmes emplacements des tons et des demi-tons, d'une part sur les 4^e et 3^e cordes, d'autre part sur les 2^e et 1^re.

La position de la main au début de l'étude des gammes est dite *1^re position*. C'est celle dans laquelle le 1^er doigt se place à un ton du sillet, sauf sur la chanterelle où, dans la gamme d'*ut* majeur, le *fa* n'est qu'à un demi-ton du sillet. A cette position, le registre du violon va du sol^2 au si^4. Dès le XVII^e siècle, certains violonistes s'aventuraient au-delà, par un timide recours aux autres positions, dont le numérotage correspond à l'emplacement du doigt le

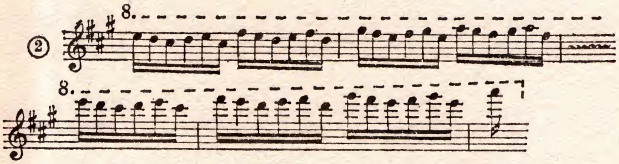
plus proche du sillet : la 2e position est celle dans laquelle le 1er doigt se pose sur la 2e note au-dessus de la note à vide, la 3e position celle où le 1er doigt donne la 3e note, etc. Les Français, pendant assez longtemps, n'ont pas dépassé la 3e position, tandis que les Italiens, dès 1650, affrontaient la 6e. Au début du XVIIIe siècle, Alessandro Scarlatti, dans une ritournelle d'opéra (*Laodicea e Berenice*, 1701), exigeait du violon-solo une 8e position, ce qui, dit-on, mit dans un grand embarras Corelli, qui s'était fait une règle de ne pas excéder les limites de la voix humaine dont le violon était, à son sens, l'équivalent instrumental.



Ex. 1. — Fragment de la ritournelle de *Laodicea e Berenice* d'Alessandro SCARLATTI (1701) avant l'air « Ti rendo amor la palma »

Mais c'est là un cas exceptionnel. En général, les exécutants et les compositeurs pour le violon ont toujours été en avance sur les théoriciens. Encore faut-il ne se fier qu'à moitié à la musique notée, vu l'énorme part d'initiative laissée aux interprètes, à plus forte raison aux compositeurs exécutant leurs propres œuvres. Vivaldi, par exemple, semble exploiter rarement les positions élevées

dans ses concertos, édités ou manuscrits. Or un voyageur allemand, Johann F. von Uffenbach, qui l'entend à Venise en 1715, ne cache pas son ahurissement à l'audition d'une cadence dans laquelle « il arrivait avec ses doigts à la distance d'un fétu de paille du chevalet, laissant à peine la place pour le passage de l'archet » — ce qui suppose l'usage des 13e et 14e positions, que Locatelli ose employer (en les écrivant, cette fois), en 1733. Il va même, dans son *22e Caprice*, jusqu'à l'*ut*^{7}, soit une 16e position avec extension :



Ex. 2. — Trait, de la 3e à la 15e position
in Locatelli, op. III, 2e *Caprice* du XIe concerto

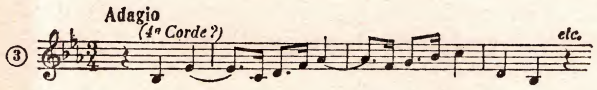
Une ambiguïté est à signaler quant au terme *demi-position*. Chez les pédagogues du XVIIIe siècle, il s'applique à notre 2e position, alors peu employée, parce que la main gauche n'y a pas de points d'appui aussi fermes que dans la 3e position. La *demi-position*, aujourd'hui, est celle dans laquelle le 1er doigt étant à 1/2 ton du sillet, le 2e doigt n'est qu'à 1/2 ton du premier (un doigté usuel dans un dessin chromatique ascendant partant d'une corde à vide).

Une fois maîtrisées les diverses positions, reste à savoir les enchaîner de façon continue ou discontinue, non seulement sur la chanterelle pour étendre la tessiture à l'aigu, mais aussi sur les autres cordes afin d'utiliser au mieux le timbre caractéristique de chacune d'elles, la 4e *(sol)* grave, noble, la 3e un peu voilée, la 2e franche, chantante, la

première cristalline ou incisive selon les cas. Les virtuoses parviennent à passer d'une corde à l'autre en conservant une égalité dans le volume sonore et une homogénéité de timbre qui dissimulent presque le passage. Selon Baillot « Viotti gardait presque toujours la même position, ce qui l'obligeait à jouer sur plusieurs cordes, tandis que Rode jouait souvent sur la même corde, ce qui l'obligeait à changer de position ». En somme, Viotti appliquait à l'interprétation les préceptes que Tartini avait exposés dans sa fameuse lettre à la violoniste Maddalena Lombardini (la future Mme de Sirmen), publiée dans l'*Europa Letteraria* de 1770, lettre où il n'était question que de pédagogie : « A l'égard de la main gauche, écrivait-il, je n'ai qu'une étude à vous recommander, elle renferme toutes les autres, la voici : prenez une partie de violon quelconque, soit de premier, soit de second, d'une messe ou d'un concerto, tout est bon. Posez la main, non pas à sa place ordinaire, mais à la demi-position du démanché, c'est-à-dire le premier doigt sur le *sol* de la chanterelle [notre 2e position] et, tenant la main toujours dans cette position, jouez toute votre partie sans jamais changer la main de place, à moins que vous n'ayez à toucher le *la* sur la 4e corde ou le *ré* sur la chanterelle ; mais remettez-vous tout de suite à votre demi-position. » Même procédé pour les 3e, 4e, 5e positions. On se rallie volontiers aujourd'hui à la manière de Viotti, non sans exagération, car on en vient à proscrire totalement le port de voix, ressource naturelle du violon, que les compositeurs anciens exploitaient dans la mélodie, à l'imitation des chanteurs, leurs premiers modèles.

On notera que les violonistes-compositeurs ont longtemps semblé ignorer les ressources de la 4e corde. Peut-être la raison en est-elle dans la difficulté

qu'on éprouvait à l'employer, aussi longtemps qu'une mauvaise tenue du violon restreignait la mobilité de la main gauche. Mais on se donnait des prétextes. Selon Mersenne (1636), on prisait d'autant plus un instrument qu'il « faisait plus de variétez avec moins de chordes ». Bien d'autres raisons ont été alléguées. Toujours est-il que, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, le registre grave n'est abordé que de façon fragmentaire. Le fameux *Air* de la suite en *ré* de J.-S. Bach n'a été transposé en *ut* pour la 4e corde qu'au siècle dernier, par August Wilhelmj. Par contre, il est possible que Bach ait exceptionnellement destiné à la 4e corde la belle mélodie de l'adagio, dans la sonate en *ut* mineur pour clavecin et violon (BWV. 1017). Ce n'est qu'en-



Ex. 3. — J.-S. Bach, *Adagio* de la 4e sonate pour clavier et violon obligé (probablement sur la 4e corde)

viron 1750 qu'on prend décidément conscience de la valeur expressive de ce « bourdon » jusqu'alors dédaigné. De nombreux violonistes français l'emploient. Vers 1770, l'abbé Robineau écrit une variation pour la 4e corde « avec onction, en imitant la voix humaine ». En décembre 1780, Léopold Mozart relate à son fils les prouesses de Michel Esser, excentrique fieffé, mais grand virtuose, qui exécute tout un concerto sur la corde de *sol*, haussée d'un ou deux tons. Paganini compose, à partir de 1807, pour la 4e corde, des sonates et des variations dont la difficulté, à l'époque, semble insurpassable.

Des difficultés d'un autre ordre sont apparues au siècle dernier, à partir du moment où l'on a commencé d'écrire pour le violon dans des tonalités

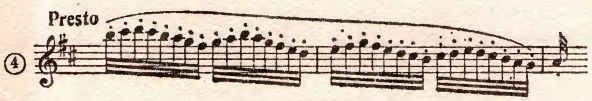
fortement diésées ou bémolisées, où l'exécutant n'a plus à compter sur l'appui des cordes « à vide ». Mozart, composant sa *Symphonie concertante* en *mi bémol* majeur pour violon, alto et orchestre, faisait hausser d'un demi-ton l'accord de l'alto, et l'écrivait en *ré* majeur. Ainsi en usait Paganini, pour évoluer à l'aise dans des tonalités claires et brillantes, tandis que l'orchestre d'accompagnement avait à lire des parties chargées d'accidents. Ces artifices ne serviraient de rien avec la musique modulante ou complètement atonale d'aujourd'hui : elle exige une nouvelle technique d'intonation, infiniment plus délicate que la technique traditionnelle.

La technique de l'archet est au moins aussi difficile que celle de la main gauche, dès que l'on dépasse le rudiment. Toutes les méthodes s'accordent pour définir 3 catégories de coups d'archet :

a) Coups d'archet lents et soutenus, d'une intensité constante (c'est-à-dire d'un bout à l'autre *pianissimo*, ou *piano*, ou *mezzo-forte*, etc.), ou « filés » du *pp* au *ff*, du *ff* au *pp*, ou partant de l'extrême douceur pour y revenir après avoir atteint le *ff*, etc. Ce genre de coup d'archet était, à l'origine, considéré comme la pire difficulté de l'art du violon. Parlant de J.-B. Somis, un de ses contemporains, Hubert Le Blanc (1740) s'exclame : « Il franchit la borne où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon, la tenue d'une ronde... » Le *legato* englobe plusieurs notes en un seul coup d'archet.

b) Coups d'archet rapides, l'archet adhérant à la corde. Les principaux sont le *grand détaché* (une note par coup d'archet, l'archet employé en totalité ou par fractions, moitié, tiers, quart, selon la vitesse), le *détaché bref* (pointe, milieu, talon, mais le plus souvent entre milieu et pointe), le *martelé* (talon ou

extrême pointe, avec une forte accentuation), le *spiccato*, dans lequel l'archet est soulevé après chaque note, le *staccato*, dans lequel chaque « tiré » ou « poussé » englobe plusieurs notes nettement séparées par de brefs silences. Ce coup d'archet est de ceux qui produisent l'effet le plus brillant. On s'en est avisé très tôt. Johann-Jakob Walther, dans son *Hortulus Chelicus* (1688), indiquait déjà un *staccato* de 32 notes. Au XIXe siècle, Chopin, écrivant en 1830 à son ami Matuszinski, rapporte que le jeune et merveilleux violoniste tchèque Josef Slavik « prend 96 notes *staccato* d'un seul coup d'archet ». Il s'agit vraisemblablement d'un *staccato* obtenu par une sorte de tétanisation du bras, par laquelle on obtient un état vibratoire qui éloigne et rapproche tour à tour l'archet de la corde.

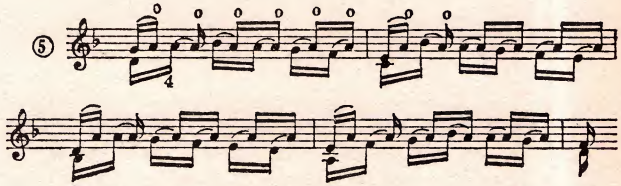


Ex. 4. — *Staccato* de J.-J. WALTHER, *Hortulus Chelicus* (1688) *presto* de la 24e sonate

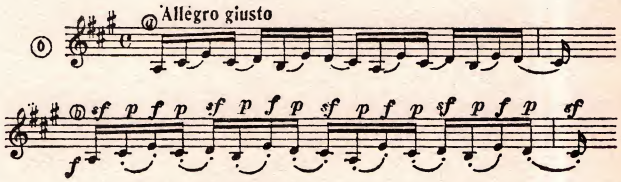
c) Coups d'archet rebondissants, où l'on utilise l'élasticité de la baguette : le *sautillé*, suffisamment défini par son nom, le *staccato* à *ricochet* ou *jeté*, ou *rebondissant*, trois coups d'archet presque semblables, dans lesquels l'archet est lancé de façon à ricocher sur la corde, son rebondissement entretenu par une pression appropriée.

A partir d'un certain degré de virtuosité, la technique du bras droit comporte de nombreuses variantes pour chacun de ces coups d'archet. Il en est d'autres qui n'entrent pas dans la classification ci-dessus : *batteries* et *brisures* où l'archet, en détaché, attaque alternativement deux cordes voi-

sines ou éloignées ; *bariolages*, dans lesquels l'archet oscille (*legato* ou en détaché) entre deux cordes donnant la même note par des doigtés différents, ou entre une corde à vide répétant une même note et les cordes voisines où se déroulent des mouvements mélodiques plus ou moins complexes (Prélude de la *partita* en *mi* majeur de J.-S. Bach pour violon seul, 13e à 28e mesure, 63e à 78e mes., etc., *Chaconne* de la *partita* en *ré* mineur, mes. 229 à 240, où le bariolage a un rôle particulièrement expressif) ; *saccade*, qui consiste à jouer deux ou trois notes par coup d'archet, en les séparant cependant par la brusque accentuation donnée à chacune d'elles, les accentuations les plus fortes réparties de façon à engendrer une asymétrie rythmique (c'est le coup d'archet qui est employé traditionnellement dans le 1er mouvement du *Concerto en ré* de Beethoven, mes. 138 à 141 et 413 à 415, bien que



Ex. 5. — *Bariolage*, dans la *Chacone* de J.-S. Bach



Ex. 6. — *Saccade*, dans le 4e *Concerto* de Rode
a, tel qu'il est noté ; *b*, tel qu'il était exécuté par Rode
(d'après Baillot, *L'art du violon*, 1834, p. 125)

Beethoven n'ait rien spécifié de tel) ; coup d'archet *flautato* (flûté) obtenu sur les cordes graves en promenant l'archet rapidement et *pianissimo* à l'extrémité de la touche, les doigts posés un peu plus fort que pour effleurer la corde, beaucoup moins toutefois que pour les sons ordinaires.

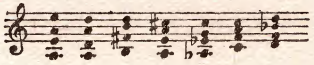
Ce dernier coup d'archet aurait en réalité sa place sous la rubrique des *sons harmoniques*, dont l'étude intéresse à la fois la main gauche et l'archet et que, pour cette raison, nous reporterons après celle de la *double-corde*. Le terme de *double-corde* désigne toute polyphonie du violon, qu'elle soit à 2, 3 ou 4 parties. C'est un artifice qui concerne à la fois la technique de la main gauche et celle de l'archet. Les violonistes en usèrent de bonne heure, à l'imitation des violistes qui, eux-mêmes, s'inspiraient en cela des joueurs de luth. C'est dire que la double-corde, pour eux, consistait surtout en accords et en brefs dessins mélodiques qui permettaient un contrepoint assez sommaire.

Les Français, retardataires sur ce chapitre jusqu'aux premières années du XVIII^e siècle, n'ont cependant pas attendu Leclair, comme on l'écrit parfois, pour pratiquer la double-corde. Le témoignage du P. Mersenne, en 1636, est formel : « Encore que l'on puisse quelquesfois toucher deux chordes de violon en mesme temps pour faire un accord », écrit-il. Mais les Italiens, et plus encore les Austro-Allemands se montraient autrement hardis. Ils s'aidaient du procédé qui consiste à modifier l'accord du violon pour obtenir plus facilement les harmonies dont ils avaient besoin. Les Allemands nommaient cette opération *Verstimmung*, les Italiens *scordatura*, les Français, jeu *à cordes ravallées* ou à *violon discordé*. Ou l'on haussait les cordes graves, ou l'on baissait le *la* ou la chanterelle, remplaçant l'accord normal *sol*, *ré*, *la*, *mi* par (toujours

du grave à l'aigu) *la, ré, la, mi,* ou *si bémol, ré, la, mi,* ou toute autre disposition. La notation, en ce cas, obéissait à une convention analogue à celle qui régit les anciennes tablatures, où la note écrite ne représente pas la hauteur réelle du son à faire entendre, mais la place à donner au doigt sur la touche pour obtenir ce son, la main gauche restant toujours à la première position.

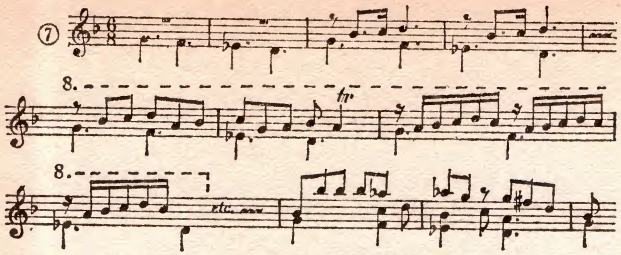
On trouve en Italie, dès 1629, chez Biagio Marini, un curieux exemple de *scordatura*, dans la 2e sonate de l'op. VII : l'exécutant doit profiter d'un silence de sept mesures pour baisser sa chanterelle d'une tierce. Il rétablit l'accord normal un peu plus loin, à la faveur d'un nouveau silence.

Le procédé est beaucoup plus souvent employé par les Austro-Allemands, férus de polyphonie, que la *Verstimmung* facilite grandement. C'est Biber qui, vers la fin du XVIIe siècle, en donne les exemples les plus audacieux, discordant son violon en :



Dans les recueils publiés de 1676 à 1693, il parvient à s'élever très au-dessus des acrobaties à effet que l'on demandait à cet artifice. Pour ne citer de lui qu'un exemple, une *Passacaille* pour violon seul composée vers 1675, plus de quarante ans avant la *Chaconne* de Bach, repose sur une basse obstinée de 4 notes, couvrant une quarte descendante, répétée 64 fois, et sur laquelle s'élèvent des voix supérieures de plus en plus ornées et variées.

Aucun maître n'ira plus loin dans cette voie jusqu'au moment où J.-S. Bach, environ 1720, dans ses six sonates et partitas, portera la polyphonie du violon à un point de perfection qui n'a pas été



Ex. 7. — Fragments de la *Passacaille* de BIBER (vers 1675)

dépassé. Il n'est pour ainsi dire pas de possibilité harmonique ou contrapuntique qu'il n'ait exploitée avec le maximum d'efficacité : harmonies soutenues, chaque note de la mélodie portée par un accord, à l'imitation des instruments à clavier (thème de la *Chaconne*), mélodie accompagnée de façon moins continue, en général sur les temps forts, d'où une écriture plus aérée, une respiration plus facile (*Gavotte* de la *Partita* en *mi* majeur), ou mélodie continue accompagnée par une basse qui semble s'exprimer sur un plan différent, avec un timbre différent (*Andante* de la sonate en *la* mineur).

L'écriture peut s'alléger davantage encore quand, sans recourir positivement à la double-corde, Bach, imitant en cela Biber, Baltzar et d'autres précurseurs, creuse la ligne mélodique de profonds sillons, les notes les plus graves dessinant alors une véritable partie de basse (Prélude de la *Partita* en *mi* majeur : l'harmonie s'en dégage si clairement qu'on n'éprouve nulle surprise à voir Bach transcrire ce même prélude pour orchestre, dans la cantate *Wir danken dir, Gott*). A l'opposé de cette écriture harmonique, effective ou en donnant l'illusion par le procédé qu'on vient de décrire, Bach a enrichi le répertoire polyphonique du violon de 3 fugues d'une ampleur, d'une

richesse et d'une variété surprenantes (la fugue de la 3e sonate développe en 355 mesures un sujet de huit notes tiré du choral *Komm, heiliger Geist !*).

Après Bach, d'autres ont écrit des fugues ou des pièces contrapuntiques pour violon seul, tels les Stamitz, Geminiani, Wenzel Pichl, Fr. W. Rust, Campagnoli et, de nos jours, Max Reger, Hindemith, Egon Wellesz, Marcel Mihalovici, Kletzki, Ysaye. Mais la double-corde a été davantage utilisée en vue d'effets plus spectaculaires. A l'exemple de Biber qui avait en 1681 composé une *Gara die due violini* où un seul instrument devait donner l'illusion d'un duo, Carl Stamitz, Nardini, Bruni ont eux aussi produit des *duos à violon seul.*

L'*arpège*, un cas particulier de la double-corde, où les accords, au lieu d'être attaqués simultanément, sont égrenés note par note comme sur la harpe, a donné lieu à des dispositifs d'une extrême ingéniosité, dont Leclair, Locatelli, Vivaldi, et plus tard Paganini ont fourni des exemples à profusion, arpégeant soit de bas en haut, soit inversement, ou « aller et retour », l'archet à la corde ou rebondissant, ou faisant ressortir une note ou un dessin de telle sorte qu'un chant se dégage des harmonies successives.

A ces ressources s'en ajoutent de plus exceptionnelles, comme les *sons harmoniques* et le *pizzicato.*

On obtient les sons harmoniques dits *naturels* en effleurant la corde à diverses distances du sillet, au lieu d'appuyer les doigts de façon normale. La sonorité résultante se rapproche de celle de la flûte. En effleurant l'octave d'une corde à vide, sa quinte, sa quarte, sa sixte majeure, sa tierce majeure sa tierce mineure, on obtient respectivement l'unisson de la note effleurée, son octave aiguë, sa 12e, sa double octave, sa 17e, etc.

Il est probable que les violonistes ont de très bonne heure employé empiriquement les harmoniques les plus simples, dont les joueurs du curieux instrument qu'était la *trompette marine* usaient depuis longtemps ; mais c'est Mondonville qui le premier les a systématiquement exploités dans son op. IV, intitulé les *Sons harmoniques* (vers 1738). Il ne se servait que des harmoniques *naturels*. On a presque aussitôt appris à en produire d'*artificiels* : ceux que l'on détermine en usant de deux doigts de la main gauche, l'un, normalement appuyé, qui joue le rôle de sillet mobile, l'autre effleurant la corde à intervalle de tierce, quarte, quinte et jusqu'à sixte du premier. Enfin, on s'est risqué à écrire des harmoniques en double-corde. Décrivant l'*Art de jouer du violon de Paganini* (1830) le chef d'orchestre allemand Karl W. F. Guhr en a donné la théorie.

Le *pizzicato* a vraisemblablement été en usage dès l'origine du violon, l'exemple du luth, de la guitare, de tous les instruments à cordes pincées appelant une imitation des plus aisées. Monteverdi en précise l'emploi dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1626) où il note : « Ici on laisse l'archet et l'on pince les cordes avec deux doigts. » L'orchestre d'opéra usera largement du pizzicato, en vue surtout d'effets descriptifs. Les virtuoses (déjà Tremais, vers 1740) imagineront un pizzicato effectué par les doigts de la main gauche, alternant avec les notes jouées avec l'archet ; de même Antoine Stamitz et peut-être même son père Jean Stamitz. Après quoi restera à jouer une mélodie *coll'arco* en l'accompagnant en pizzicati des doigts restés libres, ce que fera Paganini dans son *Duo-merveille* et la fulgurante 3e variation sur l'air *Nel cor più non mi sento.*

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la technique de l'archet. Les traités anciens laissaient de côté un certain nombre de problèmes afférents à la sonorité, que des virtuoses intuitifs résolvaient probablement d'instinct. Ce n'est que de nos jours qu'on a étudié scientifiquement la physiologie du violoniste, les rôles respectifs du bras, de l'avant-bras, des articulations de la main (travaux de Carl Flesch, Eberhardt, Steinhausen, etc.) et récusé en conséquence, pour ce qui est de l'archet, les principes tyranniques observés hier encore par les disciples de Joachim : coude droit presque collé au corps, les doigts raides, toute la souplesse dans le poignet. On admet aujourd'hui une diversité dans le maniement de l'archet qui corresponde à la conformation et aux aptitudes de chacun, d'où la coexistence de techniques aussi dissemblables que celles dont Thibaud, Kreisler, Szigeti ont donné l'exemple.

Restent quelques éléments qui ressortissent à l'esthétique au moins autant qu'à la technique : le *vibrato*, le *port de voix* ou *glissando*, l'*ornementation*. Pour cette dernière, jadis partie intégrante de la technique, dépendant à la fois de la main gauche et de l'archet, elle n'a plus aujourd'hui qu'un intérêt rétrospectif puisque les compositeurs actuels écrivent les ornements en toutes notes, intégrés dans la ligne mélodique. Je renvoie donc mes lecteurs aux ouvrages spéciaux (Borrel, Dolmetsch, Donington, Schering, etc.) et aux articles *Agréments*, *Interprétation*, *Ornementation* des encyclopédies musicales.

Le *vibrato*, qu'on obtient par une oscillation du doigt qui appuie sur la corde, anime le son et le rapproche du timbre de la voix humaine. Il doit être l'objet d'un contrôle sévère ; employé sans discernement, ou ralenti au point d'engendrer pres-

que un trille, il empreint le jeu d'une écœurante fadeur ; sa complète suppression dénature la sonorité, restreint son ampleur et sa portée ; enfin, on fragmente dangereusement l'interprétation en appliquant le *vibrato* au seul chant, à l'exclusion des traits : il est des traits qui ont besoin d'un léger *vibrato*, des mélodies qui exigent un son « blanc ».

Certains théoriciens veulent voir dans le *vibrato* une acquisition des temps modernes et le proscrire dans l'exécution de la musique ancienne : il faut encore en revenir à Mersenne, qui dans l'*Harmonie universelle* (1636) les avait par avance démentis en faisant l'éloge de « certains tremblements qui ravissent l'esprit » dans le jeu de Bocan et de Lazarin — tremblements dont il donne la théorie ; l'édition latine (*Harmonicorum libri IV*, p. 39) est encore plus claire et prévient toute équivoque entre *vibrato* et *trille*. Elle dit (traduction textuelle) : « Tandis que l'archet parcourt les cordes, il faut imprimer au doigt, sur le manche, des vibrations répétées, afin que sa sonorité ravisse les oreilles et l'âme. »

Quant au *glissando*, ou *port de voix*, c'est, en même temps qu'un moyen de franchir sur une même corde un intervalle plus ou moins grand sans rompre la ligne mélodique, un agent expressif qui régit tout le phraser. Comme le *vibrato* et la conduite d'archet, il comporte une part d'inanalysable, d'irréductible à une formule, de profondément lié à la personnalité artistique de l'interprète. A qui en douterait, il suffirait de rappeler les caractéristiques données plus haut par Baillot du jeu de Viotti et de celui de Rode, Viotti déplaçant sa main gauche le moins possible, Rode, au contraire, jouant souvent sur une seule corde, tous deux également éloquents et fêtés.

Chapitre IV

LES FORMES INSPIRÉES PAR LE VIOLON

La Sonate, le Concerto. Le violon à l'orchestre

Les débuts de la musique de violon mettent l'historien en présence d'un état de choses assez surprenant : il constate, en effet, que le violon est venu au monde un siècle avant sa musique.

D'ordinaire, c'est l'exigence des compositeurs ou des interprètes qui détermine l'invention ou le perfectionnement de l'instrument propre à leur fournir les sonorités dont ils rêvaient.

Rien de semblable en ce qui concerne le violon. Après des siècles de tâtonnements pendant lesquels de nombreux types d'instruments à archet ont coexisté, brusquement, dans les 20 premières années du XVI^e siècle, sa forme définitive est fixée.

Et quand il apparaît ainsi dans sa quasi-perfection, grâce à on ne sait quel artisan génial, il surprend tout le monde, et personne ne veut de lui ! C'est que ce nouveau venu, dont le son nous paraît aujourd'hui si peu volumineux, arrive à un moment où la vogue mondaine va aux « bas instruments », luths et aux violes, infiniment plus discrets. Auprès d'eux, il fait figure de Stentor — et de butor. On a vu comment Philibert Jambe-de-Fer le définissait, « beaucoup plus rude en son » que la viole, bon seulement pour les « danceries ».

Rabelais fait figurer la musique dans le programme d'études du jeune Gargantua. Quels instruments lui propose-t-il ? Le luth, l'épinette, la harpe, la flûte, la viole et même la saquebute (notre trombone). De violon, point. Nous ne le voyons que dans une comparaison désavantageuse pour lui, lorsque les Chats-fourrés, entendant tinter les écus dans la bourse de Panurge, commencent à jouer des griffes « comme si fussent violons démanchez »...

Si donc le violon est largement connu avant le milieu du XVI^e siècle, il l'est sous un jour peu reluisant. C'est au point qu'en France et en Angleterre, il traînera pendant un siècle et plus une réputation de gueuserie qui fera même de son nom une injure. Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux sont pleines d'allusions à de hauts personnages qu'on soupçonne de descendre « d'un laquais ou d'un violon ». Loret nous raconte, dans sa *Gazette*, comment un financier en gifle un autre, pour avoir été traité par lui de « violon ». Mersenne, tout en rendant hommage à quelques violonistes réputés, considère que leur instrument ne peut égaler la viole, ayant « trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de le monter de trop grosses chordes pour esclater [afin qu'il puisse éclater] dans les sujets auxquels il est naturellement propre » (*Harmonie universelle*, livre IV des *Instrumens*, p. 195).

Pourtant, dans ses activités ménétrières, le violon, en Angleterre comme en France, ne tarde pas à s'illustrer à sa façon. S'il est impropre à l'intimité des concerts, son éclat le rend sans rival pour marquer les rythmes de la danse. Les souverains français, de François I^er à Louis XIV, ont à leur service un orchestre composé de toute la famille instrumentale du violon : dessus, haute-contre,

taille, quinte et basse (soit, une échelle plus complète que celle de notre quatuor). D'abord confinés dans la bande de l'Ecurie, ils accèdent, vers 1580, à la Chambre du Roi, dont les « 24 Violons » sont bientôt fameux et imités dans l'Europe entière comme musiciens de ballet. Lully les fait travailler et les rend aptes à jouer ses partitions d'opéras. Des étrangers, Muffat, Cousser, viennent étudier leur art de très près, pour le proposer comme modèle aux orchestres dramatiques. Toutefois, leur condition sociale reste inférieure à celle des luthistes et des clavecinistes. En France comme en Angleterre, la bonne société ne daignera jouer du violon qu'à l'aube du XVIII^e siècle.

L'Italie avait été moins lente à pressentir la richesse de ce soprano instrumental, près de deux fois plus étendu que le soprano vocal, et riche de tant d'autres ressources :

a) La main gauche réalise le passage insensible d'une note à une autre sans obligation de se limiter, comme les instruments à sons fixes, aux intervalles de la gamme tempérée ; elle anime le son par le *vibrato* ; en coordination avec l'archet, elle exécute les dessins rapides avec autant d'agilité que les instruments les plus volubiles de l'orchestre (flûte, hautbois), sur lesquels le violon a l'avantage de pouvoir faire entendre plusieurs parties simultanées ;

b) L'archet soutient le son plus longtemps que n'importe quel chanteur, du *pianissimo* à peine audible au *fortissimo*, et *vice versa* ; on peut lui imprimer, par des ondulations longitudinales ou transversales un vibrato indépendant de celui de la main gauche, passer soit soudainement, soit par degrés, de l'extrême lenteur à l'extrême vitesse avec mille possibilités d'accentuations diverses.

De cela, l'Italie s'était avisée avant toutes les autres nations. Dès 1607, Agazzari dans son traité *Del suonare sopra il basso*, etc., louait le nouveau venu pour tout ce qu'il permettait de « beaux passages longs et caractéristiques, avec des scherzi, des épisodes fugués, des accentuations tendres et douces, une ornementation brillante ». Consécration plus précieuse, Monteverdi, la même année, le mettait en valeur dans l'*Orfeo*, comme on prouve le mouvement en marchant.

Si l'on trouve en 1620, une voix discordante dans la *Selva de varii passagi* de Rognoni, où le violon est qualifié « instrumento crudo et aspro », Doni, 20 ans plus tard (*Annotazioni sopra il compendio de generi, etc.*, Rome, 1640, pp. 337-338) reprend, en plus enthousiaste, le panégyrique d'Agazzari : « ... Parmi tous les instruments, la nature du violon est vraiment merveilleuse, car aucun ne possède, avec un corps sonore si petit et si peu de cordes, une telle diversité de sons, d'harmonies et d'ornements mélodiques. Aucun n'exprime mieux la voix humaine, non seulement dans le chant (où il se rencontre avec quelques instruments à vent), mais dans la parole qu'il imite si bien dans ses accents les plus rapides, qu'il y a de quoi être frappé de stupeur [...]. En somme il a tout à la fois, entre les mains d'un artiste accompli, la douceur du luth, la suavité de la viole, la majesté de la harpe, la véhémence de la trompette, la vivacité du fifre, la douceur plaintive de la flûte, le pathétique du cornet », etc.

Le violon mettra cependant quelque temps à jouer une musique qui lui appartienne en propre. Il commence par vivre en empruntant aux instruments privilégiés, violes et luths. La musique instrumentale, alors dans son âge infantile, en bien des cas

simple transcription de chansons à danser, ne se montre pas très particulariste. Les compositeurs qui publient des danses pour la viole, à partir de 1550, indiquent qu'elles conviennent à tous autres instruments, y compris les violons.

Mais bientôt va se constituer un répertoire propre au violon, dont le développement ouvrira les voies aux grandes formes classiques, sonate, symphonie, quatuor, concerto.

Les premiers éléments de ce répertoire sont, comme on vient de l'indiquer, des danses ou des chansons à danser. On saisit aisément le mécanisme de ces transcriptions : la carrure, le rythme dansant sont respectés, mais d'innocentes broderies témoignent du désir de s'élever au-dessus de la première destination, seulement utilitaire, d'une musique de bal.

Même en France, où le violon reste plus ou moins sous-estimé, on le voit, au milieu du XVII^e siècle, devenir instrument de concert dans des *allemandes* jouées en manière de prélude ou d'interludes. D'autres danses, peu à peu stylisées, s'organisent en *Suites* auxquelles leur unité tonale et certaines parentés thématiques confèrent une certaine homogénéité. Ce n'est pas à proprement parler une innovation des violonistes. Avant eux, chez les luthistes et les clavecinistes, la *pavane* était presque toujours suivie d'une *gaillarde* qui reprenait son thème littéralement, en se contentant de lui donner un autre rythme, et un tempo plus rapide. Puis leurs suites avaient compris un nombre de plus en plus grand de danses, jusqu'à 10, 15, 20 et au-delà. Soit dit en passant, on n'était nullement tenu de les jouer toutes : on choisissait, comme il demeurait licite de le faire au XVIII^e siècle, même dans les sonates, ainsi que l'indique en propres termes Veracini, avertissant les

amateurs, en tête de ses *Sonate accademiche* de 1744, que si chaque sonate comporte 4 ou 5 mouvements, il suffit d'en choisir 2 ou 3 pour avoir « une sonata di giusta misura ». Ce qui signifie que, si les sonates pour violon seul de J.-S. Bach ont été exécutées de son vivant, rien n'obligeait l'exécutant à les jouer d'un bout à l'autre, comme on le fait aujourd'hui, dans une intention pieuse, mais accablante pour l'auditeur, sauf le cas, peu fréquent, d'un interprète génial.

On observe d'assez bonne heure, dans les suites, une tendance à disposer en alternance danses vives et danses lentes, comme il en sera plus tard de l'*allegro* et de l'*adagio* dans la *Sonate*.

Celle-ci, de qui le nom, vers 1600, s'appliquait à toute musique pour archets, devient, au bout de deux ou trois décennies une forme assez nettement caractérisée. Par une curieuse anomalie elle hésite, à ses débuts, à aborder le solo : jusqu'au-delà de 1650 prédominent les sonates en trio, à 2 violons et basse, qu'on appellerait plus justement sonates en quatuor, puisque la tradition constante était d'adjoindre aux archets un instrument à clavier ou un théorbe chargé de combler le vide qui s'étendait entre les violons et la basse. Il semble que les compositeurs aient trouvé dans la *Sonate en trio* une solution de compromis entre l'ancien style polyphonique encore vivace dans la musique d'église, et le nouveau style monodique influencé par l'opéra, et si manifestement adapté aux ressources d'un instrument fait pour chanter.

La sonate primitive (à son sujet, voy. *Newman*, 1) ne brille pas encore par une construction très savante. Elle recherche surtout la suavité des mélodies, la franchise des rythmes et chez certains esprits plus aventureux, tel Uccellini par exemple, le brillant des traits de virtuosité.

Jusqu'à Corelli inclusivement (fin du XVII^e siècle) elle est, sauf rares exceptions, faite de courtes pièces monothématiques, dont le type le plus fréquent est le suivant : le thème, exposé dans le ton principal, s'achemine vers la dominante qu'il atteint à la fin d'une première section, marquée par une barre de reprise ; une deuxième section, également destinée à être reprise, retourne au ton principal. Elle peut ne comporter que la réexposition du thème (avec une conclusion différente) ou faire précéder cette réexposition, soit de développements déduits du thème, soit de traits de virtuosité sans rapports avec lui.

Assez tôt dans le siècle, la sonate s'adapte à deux destinations différentes, l'église et le concert profane. Tarquinio Merula publie en 1637 des *Canzoni overo Sonate concertate per chiesa* (pour l'église) *e camera* (et la chambre). Biagio Marini (1597-1665) précise la structure et l'esprit des deux genres dans ses *Diversi generi di sonate da chiesa e da camera* (1655). Des 5 recueils de sonates de Corelli publiés de 1681 à 1700 les 1^er et 3^e sont pour l'église, les 2^e et 4^e pour la chambre et le 5^e (la fameuse *Opera quinta* de 1700), est partagé en 2 parties, 6 sonates d'église et 5 sonates de chambre suivies des variations sur la *Folia*.

La sonate de chambre de type corellien se compose en général de 4 mouvements : 3 danses, *allemande*, *courante* ou *gigue* — *sarabande* — *gigue* ou *gavotte*, préfacées par un *prélude* lent (le couple *pavane-gaillarde* est démodé, mais on retrouvera souvent le principe d'unité qui unissait ces deux pièces, dans les affinités tonales, rythmiques, thématiques qui existent entre divers mouvements d'une sonate).

La sonate d'église est le plus souvent en 5 mouvements : une introduction lente *(adagio* ou *grave)*, un *allegro* fugué, caractéristique du genre « d'église », un 2^e mouvement lent, suivi de 2 *allegros*, le second

parfois remplacé par un *presto*. N. B. — A partir du 2e mouvement lent, la différence entre sonates de chambre et d'église s'atténue ou même disparaît : tel *adagio* médian est une *sarabande*, tel *presto* final, une *gigue*.

A ce stade primitif les divers mouvements de la sonate sont — à l'exception de l'*allegro* fugué où la basse conserve un rôle important — des soli ou des duos de violons discrètement accompagnés par le clavecin qui réalise à vue une basse chiffrée, doublé par un violoncelle ou une basse de viole. Le ou les violons, à qui ce mode d'accompagnement donne une extrême liberté d'allure, peuvent d'autant mieux en profiter que leur texte est, la plupart du temps, un simple schéma qu'ils ornent à leur fantaisie.

La structure de la sonate deviendra plus rigoureuse à partir d'environ 1730, lorsque interviendra le principe nouveau du bithématisme communément attribué à C.-Ph.-Emmanuel Bach ou à Giovanni Platti, mais dont on trouve déjà des exemples chez Domenico Scarlatti, Leclair, entre autres. Dès lors, l'intérêt du public tendra à se détourner des prouesses de virtuosité pour se porter davantage sur le contenu du discours musical, son expressivité, la science qui y est mise en œuvre.

La virtuosité prendra sa revanche dans le *concerto de soliste* après un temps de préparation marqué par le *concerto grosso*, comme il en avait été de la sonate en trio précédant la sonate à violon seul et basse.

Ni le mot *concerto*, ni le principe de composition qu'il qualifie n'étaient choses entièrement nouvelles quand le genre prit tout à coup son essor vers 1680. Pour ce qui est du mot, existaient déjà les *Concerti ecclesiastici* d'Andrea Gabrieli publiés dès 1587, ceux de Viadana, etc. C'étaient des motets accompagnés par l'orgue ou des instruments variés.

Quant à l'opposition d'un soliste ou d'un groupe privilégié à un ensemble, Lully en avait donné un exemple rudimentaire dans une scène du *Ballet des Muses* (1666) où lui-même jouait sur son violon un menuet en alternance avec l'orchestre, se réservant les reprises ornementées. En 1677, les *Ariette*, *Correnti*, *Ghe* de Gio-Maria Bononcini opposaient aussi, par moment, dans l'esprit du futur concerto, le violon-solo et les 2 violons d'accompagnement. Cela se passait également dans des sonates à 4, 5 instruments et plus, de Gottfried Finger, Godfrey Keller, Charles Rosiers, etc., publiées à Amsterdam par Estienne Roger vers 1700 sous le titre de *Sonates à fortes parties*.

Vers 1680, le nom de *Concerto* va s'appliquer à une forme distincte, basée sur l'alternance, l'opposition (éventuellement la fusion) de 2 groupes d'instrumentistes : c'est le *concerto grosso*.

Comme la sonate, le *concerto grosso* peut être de chambre *(da camera)* ou d'église *(da chiesa)*, avec prédominance ici, d'un style souvent fugué, là, de danses et de pièces plus légères et plus brillantes. Dans ces 2 formes, 2 groupes entrent en jeu : l'orchestre chargé de l'accompagnement *(tutti* ou *concerto grosso*, composé des *ripieni)* et le *concertino*, sélection de 3 ou 4 virtuoses, auxquels sont réservés les passages les plus intéressants, soit par leur valeur musicale et leur potentiel expressif, soit par leur difficulté d'exécution. Il arrive aussi — ce sera le cas dans nombre de concertos de Vivaldi — que la présentation des thèmes incombe au tutti, le concertino assumant uniquement les traits et divertissements de virtuosité. D'où une tendance assez fréquente à donner, sur le plan virtuose, une prépondérance marquée au 1er violon du concertino. Il en résultait un double élément de contraste :

1) entre *tutti* et *concertino* et, dans le *concertino*, entre le soliste privilégié et ses partenaires. Dès 1682, Alessandro Stradella avait écrit des concertos de ce genre. Il s'en trouve aussi parmi les concertos de l'op. VI de Corelli, publiés seulement après sa mort, en 1714, mais composés dès les années 1680, au dire de son disciple George Muffat.

Cet op. VI comprend 8 concertos d'église, pour 4 de chambre. Dans ce second groupe, Corelli tend à réaliser un compromis entre le genre d'église et le genre de chambre : plusieurs mouvements ne portent pas des noms de danses, mais s'intitulent *adagio*, ou *andante largo*, ou *allegro*. Pour le nombre de mouvements, leur structure intérieure, les tonalités employées, l'alternance de l'écriture polyphonique et du nouveau style homophonique, la ressemblance est grande avec les sonates. Mais un nouvel élément d'intérêt réside dans la variété d'une orchestration qui n'a cependant d'autres ressources que les cordes, mais qui permet à Corelli d'aller de la conception symphonique du concerto au concerto de soliste.

C'est ce qui se produit plus nettement encore dans les concertos de Giuseppe Torelli (voir p. 50) Son *Concerto da camera* op. 2 (1686) se différencie à peine de l'ancienne sonate à 3. Au contraire l'op. VIII (1709, posthume) nous montre le concerto dans toute son ampleur. Nous savons que Torelli a parfois disposé de 100 exécutants et plus. Il est vrai qu'il admet, comme le feront A. Marcello, Valentini, Muffat, que faute d'effectifs on joue ses concertos en sextuor, en quintette, à la rigueur en trio... Plus moderne que Corelli, dont les concertos sont en 4, 5 ou 6 mouvements, Torelli adopte le plan tripartite de l'ouverture italienne, *allegro-adagio-allegro*, soit, au scherzo près, le schéma de la future symphonie

classique. Pour ce qui est de la technique du violon, 6 des concertos de l'op. VIII sont destinés à un violon-solo, mis en évidence avec une partie enrichie de traits qui concilient au mieux les exigences de la musique et les ambitions de la virtuosité de parade, celle que l'on a appelée la « virtuosité égoïste ».

Cette virtuosité pour elle-même est presque aussi ancienne que l'art du violon. On en voit, au XVII^e siècle, apparaître un représentant typique, Carlo Farina, un Mantouan en service à la cour de Dresde à l'époque où était publié son *Capriccio Stravagante* (1627) : c'est l'équivalent instrumental d'un genre descriptif auquel la musique vocale de la Renaissance s'était complue. Un violon, accompagné par 3 autres instruments à archet, imite la trompette, la guitare, la lyre, le fifre, le tambour, divers cris d'animaux, Farina explique comment obtenir le miaulement du chat « en tirant légèrement en arrière le doigt qui produit la note [...] Aux croches, on doit tirer et pousser l'archet furieusement, tantôt en avant, tantôt en arrière du chevalet, comme les chats lorsqu'ils se sont griffés et mordus l'un l'autre, et qu'ils se sauvent ».

La sonate primitive fait assez bon ménage avec la virtuosité acrobatique. Dès le milieu du XVII^e siècle, Uccellini risque des traits d'une exécution délicate, qui montent jusqu'à la 6^e position, ce contre quoi Corelli réagira en s'imposant de ne jamais dépasser à l'aigu la limite d'une voix de soprano léger. Dans l'école allemande ancienne, nombreux sont les compositeurs qui se passionnent pour les problèmes de haute technique, agilité d'archet (brisures et arpèges), exploration du registre aigu (voir pp. 59-60) effets imitatifs (l'*Hortulus chelicus* (1688) de Johann-Jakob Walther se termine par une *Sérénade* dans laquelle le violon prétend évoquer un ensemble de violes, la « voix céleste » de l'orgue, une guitare, une musette, deux trompettes, les timbales, la lyre allemande, la harpe, etc.). Nikolaus Strungk étonne Corelli en exécutant une œuvre en doubles-cordes qu'il accompagne lui-même à l'orgue, en utilisant le pédalier. Corelli, jouant sur son prénom Arcangelo, se serait exclamé : « On m'appelle Archange : on pourrait aussi bien vous nommer Archidiable ! »

Au XVIII^e siècle, Locatelli insère dans ses concertos op. III (1733) d'une haute valeur musicale, des *Caprices* pour violon seul, encore redoutables aux meilleurs virtuoses d'aujourd'hui. Entre 1770 et 1800, des compositeurs non dénués de

talent, Lolli, Mestrino, Jarnowick se complaisent en des excentricités spectaculaires. Michael von Esser (mort vers 1795) amuse les badauds en frappant du bois de l'archet les cordes de son violon pour imiter le psaltérion ; son contemporain Jakob Scheller (1759-1803) parodie le chant nasillard de vieilles religieuses en posant sa tabatière sur son instrument en guise de sourdine. Au XIXe siècle, le virtuose autrichien Franz Clément, musicien prodigieusement doué, mais fantaisiste, le prouve dans ce concert du 23 décembre 1806, où venant de faire entendre en 1re audition le concerto en *ré* que Beethoven lui a dédié, il se produit ensuite dans une série de variations sur son violon tenu à l'envers (« mit umgekehrter Violine », annonçait le programme).

Alexandre Boucher (1778-1821) technicien hors de pair, donne dans le charlatanisme le plus effréné : joue-t-il un concerto de Rode, c'est à peine si on le reconnaît, tant il le surcharge d'ornements de son invention.

Quant à Paganini, l'éclat de sa virtuosité et le prestige de son nom ont bien souvent fait passer des prouesses d'un goût contestable, par exemple, ce *Concerto* dans lequel à l'église, en pleine messe pontificale, il imitait des chants d'oiseaux, au scandale en même temps qu'à l'admiration des auditeurs (à Lucques, en 1801).

A partir du siècle dernier, la virtuosité de parade s'est surtout donné libre cours hors des grandes formes classiques, dans des morceaux de genre spécialement destinés à faire briller leur interprète et à reposer l'auditeur, en fin de concert, de la tension d'esprit requise par des œuvres plus austères. De Bériot, Bazzini, Wieniawski, Ernst, Lafont, Vieuxtemps, Sarasate, bien d'autres encore, y ont excellé, et certains d'entre eux ont su donner à ces divertissements un intérêt musical : par exemple Fritz Kreisler, tant dans des compositions signées de lui que dans celles qu'il avait affublées de noms d'auteurs anciens, pris un peu au hasard, et qu'il ne cherchait même pas à pasticher. Lorsque, en 1935, il a fait l'aveu de cette supercherie (qui était depuis longtemps le secret de Polichinelle) il a dit y avoir recouru : 1° pour éviter d'encombrer ses programmes de son propre nom ; 2° pour donner une chance d'être écoutées à des pièces qui, sous le patronyme du presque débutant qu'il était lorsqu'il les écrivit, risquaient de passer inaperçues ou d'être sauvagement condamnées comme le furent celles qu'il eut l'imprudence de risquer alors sous leur véritable identité.

Il était inévitable que des artifices conçus à l'origine pour la virtuosité acrobatique trouvent leur emploi proprement

musical chez les grands compositeurs. Depuis la fin de l'âge classique, s'est constitué un important répertoire de pièces de forme libre, telles que les *Romances* de Beethoven, les *Rondos* de Schubert, la *Fantaisie* op. 131 de Schumann, de nombreuses œuvres de Dvořak, Saint-Saëns, Lalo, Sibelius, Max Reger, Chausson, Taneiev, Ravel, Szymanowski, Bartok, Strawinsky, etc., qui n'exigent pas une moindre technique que les concertos les plus difficiles.

Ces considérations sur la virtuosité nous avaient éloignés de l'histoire du concerto. En la reprenant où nous l'avions laissée, nous allons trouver la forme qui, dans ses moments privilégiés a le mieux concilié les plus hautes aspirations de la musique et les séductions plus extérieures de la virtuosité : le *concerto de soliste.*

Nous avons déjà saisi quelques signes avant-coureurs de l'esprit qui allait l'inspirer dans le *Ballet des Muses* de Lully, dans des sonates à plusieurs instruments où le premier violon avait une nette prépondérance sur ses partenaires, enfin dans certains *Concerti grossi* où il dominait le groupe déjà privilégié du *concertino.*

Il devait appartenir à Giuseppe Torelli de réaliser dans 6 concertos de son op. VIII (voir plus haut, p. 49) des concertos de soliste d'une structure parfaitement nette, opposant de façon systématique le soliste au plein orchestre, le contraste encore accentué par une écriture presque toujours contrapuntique dans les tutti, tandis que les soli sont en général accompagnés en harmonies verticales.

Avec Vivaldi, le concerto de soliste prend un accent nouveau, qui va, en peu d'années, lui conquérir l'Europe musicienne. Son premier recueil, l'*Estro armonico*, op. III, paru en 1712, a tôt fait de franchir les frontières de l'Italie ; il y a même de fortes chances pour que J.-S. Bach l'ait partiellement connu, avant publication, par des copies manus-

crites. Huit autres recueils s'échelonnent entre 1712 et 1730, dont l'op. VIII qui contient les concertos descriptifs *Les Saisons*. Si l'on y joint les œuvres inédites de son vivant (actuellement en cours de publication), on arrive à un total de plus de 460 concertos. Il y a certes du déchet dans cette énorme production (à laquelle s'ajoutent sonates, symphonies, opéras, musique sacrée), mais l'ensemble est d'une prodigieuse nouveauté. Non par la coupe, qui ne diffère pas sensiblement de celle du concerto torellien, bien que Vivaldi en essaie d'autres ou revienne parfois à des schémas anciens, mais par l'invention rythmique, l'abondance mélodique, le coloris orchestral, d'une ingéniosité saisissante même quand l'orchestre ne comprend que des instruments à archet. La différence capitale est dans un lyrisme tout à fait inconnu jusqu'alors, et qui vient en droite ligne de l'opéra. Compositeur dramatique dès le début de sa carrière, Vivaldi a fait passer dans le concerto, et surtout dans les mouvements lents (souvent réduits chez Torelli à quelques mesures de transition) la véhémence ou au contraire le calme méditatif, et jusqu'aux artifices d'orchestration propres au théâtre musical. Tout l'avenir du concerto était engagé dans cette expérience. Il devait arriver que des violonistes-compositeurs de peu de talent ravalent le concerto au niveau d'une simple démonstration de haute technique. Chez les maîtres, chez J.-S. Bach, chez Tartini, Benda, Viotti, et plus manifestement encore chez Beethoven, Brahms, Bartok, Alban Berg, l'élément dramatique importera au moins autant que l'élément virtuose ; et Spohr dans son 8e concerto *(Scena cantante*, ou *Gesangsszene)* ira jusqu'à identifier le violoniste avec un chanteur d'opéra.

A l'orchestre, le violon n'a cessé d'assumer le rôle

principal, du début du XVII^e siècle aux premières années du XX^e. Durant ces 300 ans et plus, il a formé avec les autres instruments à archet le noyau de l'orchestre, tant symphonique que dramatique. Dans la musique d'église même, il est curieux de constater que J.-S. Bach (messe en *si mineur*) et Beethoven (*Missa solemnis* en *ré*, op. 123) exigent du violon-solo plus qu'ils ne le font dans leurs œuvres profanes pour orchestre. En 1844, Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, exalte les violons en ces termes, après avoir analysé leurs moyens techniques : « ... ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion [...]. Les violons sont des serviteurs fidèles, intelligents, actifs et infatigables. Les mélodies tendres, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse de violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure, crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire », etc.

Pourtant, au moment où Berlioz écrit, la suprématie du quatuor dans l'orchestre n'est plus aussi écrasante, ni surtout aussi constante qu'elle l'avait été dans la musique instrumentale des classiques. (Au théâtre, il en allait autrement. Lully avait souvent donné aux hautbois un rôle de premier plan. Les trompettes, les flûtes pouvaient y accéder aussi, épisodiquement, jusqu'à l'époque où Rameau et tout aussi bien J.-M. Leclair dans *Scylla et Glaucus* (1746) donnèrent une valeur nouvelle aux timbres isolés des instruments à vent.)

Les progrès de la facture des cuivres au milieu du siècle dernier, en partie sous l'influence de Wagner, devaient amener de profonds changements dans leur emploi. Tous les instruments à vent, et bientôt la percussion allaient assumer des responsabilités beaucoup plus amples, brusquement accrues au moment où se produit, environ 1910, un changement d'orientation radical, dû à des influences hétéroclites, mais convergentes.

D'une part, le gigantisme croissant de l'orchestre symphonique chez Bruckner, Mahler, Richard Strauss, Scriabine, Strawinsky (celui du *Sacre du Printemps*) appelait une réaction à une époque où de graves menaces pesaient sur l'économie européenne. On ne pouvait guère songer à renouveler l'expérience triomphalement réussie, mais au bord du gouffre de la guerre imminente, de la *VIII*e *Symphonie* de Mahler (1re audition à Munich le 12 septembre 1910), avec ses 1 000 exécutants !

Si bien que Schoenberg, en même temps qu'il écrivait ses *Gurrelieder* (1900-1912), qui exigeaient un orchestre aussi colossal que celui de Mahler, donnait dès 1906 dans sa *Symphonie de chambre* op. 9, pour 15 instruments, tous solistes, l'un des premiers exemples d'une orchestration sans doublures, où les instruments à archet devenaient minoritaires.

A cette même époque naissait, aux Etats-Unis, dans une musique issue d'un folklore à peine stylisé à ses débuts, l'orchestre de jazz, qui ne comportait alors aucun archet. Il admettra parfois, plus tard, un violon-solo, et la contrebasse à cordes remplacera le tuba des temps héroïques, mais ses éléments de base sont des bois et cuivres, un banjo, une percussion riche et fantaisiste, ultérieurement, un piano : au total, de 6 à 10 ou 12 exécutants qui

obtiennent de ces humbles moyens une variété de coloris dont les compositeurs de musique savante s'émerveillent lorsqu'ils en ont la révélation.

Dès lors, la supériorité théorique du violon dans l'orchestre a vécu. L'orchestre classico-romantique continuera d'être utilisé, mais on verra se multiplier les formations dissidentes, où triompheront les vents, la percussion, le piano-percussion. Strawinsky jouera un rôle actif dans cette révolution, non sans en éprouver des regrets. Dans ses *Chroniques de ma vie* (II, 1935, p. 104), à propos d'*Apollon Musagète*, ayant constaté la nouvelle tendance à ne plus laisser aux cordes qu'un rôle accessoire, il ajoute : « Je confesse avoir moi-même donné dans ce travers. La destination primordiale des instruments à archet, déterminée par leur pays d'origine, l'Italie, et qui consiste surtout dans la culture du chant, de la mélodie, a été délaissée, et pour cause. Evidemment il y eut, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une réaction justifiée contre la décadence de l'art mélodique qui, figé dans des formules banalisant le langage musical, négligeait par ailleurs beaucoup d'autres éléments de la musique. Mais comme il arrive souvent, on alla d'un extrême à l'autre [...]. C'est pourquoi l'idée d'écrire une musique où tout graviterait autour du principe mélodique fut pour moi d'un attrait irrésistible. Et puis, quel plaisir de se retremper dans l'euphorie multicolore des cordes », etc. Mais l'impulsion était donnée, et si le répertoire contemporain a vu refleurir la symphonie pour cordes, elle n'est qu'une province dans un empire aux frontières mouvantes, que l'apport des musiques expérimentale, électronique, stochastique, rend chaque jour plus difficiles à discerner.

Chapitre V

LES VIOLONISTES ET LEUR MUSIQUE

Ce chapitre appelle quelques observations. Il sera relativement bref : *Van der Straeten, 2*, qui s'arrêtait en 1933 et ne prétendait pas être exhaustif, énumérait environ 2 400 violonistes : la 10e partie de ce contingent excéderait les dimensions du présent livre. On y trouvera donc peu ou point de notices biographiques en forme, et pour ce qui est des indications techniques, le lecteur aura souvent à les compléter en se reportant aux chapitres précédents. L'appendice sur les écoles modernes fournira d'autre part des filiations entre chefs d'écoles et disciples, et sera l'occasion d'ajouter quelques noms et quelques dates précises.

A qui désirerait aller plus loin, on peut recommander :

— pour l'ensemble des écoles, *Van der Straeten, 2*, qui n'est pas exempt d'erreurs et de lacunes, mais apporte un certain nombre de documents qui n'avaient jamais été rassemblés ;
— pour la France, des origines à la fin du XVIIIe siècle : *La Laurencie* ;
— pour l'Angleterre, *Van der Straeten, 1* ;
— pour l'Allemagne jusqu'à 1700 : *Beckmann* ; après 1700 : *Moser* ;
— pour la sonate, toutes écoles, des origines à la fin de l'ère baroque, *Newman*, 1, et pour la période classique *Newman*, 2.

Bien que le violon soit très probablement né en Italie et qu'il y ait en tout cas été le plus vite compris et adopté, c'est en France que son emploi est attesté pour la première fois par un document officiel : la pièce d'archives de 1529, mentionnée

plus haut, qui signale la présence parmi les musiciens employés à la cour de François Ier, de 6 violonistes *français*, chose singulière, car à peu d'années de là les violonistes aux gages de la plupart des cours princières seront presque toujours des Italiens (aux noms parfois francisés). Brantôme ne tarit pas d'éloges sur ceux du maréchal de Brissac : « ... desquels [violons] ayant été fait grand cas au feu roi Henri et à la reine, les envoyèrent demander à M. le Maréchal pour apprendre les leurs qui ne valaient rien et ne sentaient que petites rebecs d'Ecosse au prix d'eux. » L'ornement de cette bande, le « meilleur violon de la chrétienté » toujours selon Brantôme, était Balthazar de Beaujoyeulx (Baldassarino da Belgiojoso) connu surtout comme principal organisateur du fameux *Ballet comique de la reine* (1581), mais qui, auparavant s'était, l'un des premiers, distingué comme virtuose en un temps où son instrument était, en France, celui des ménétriers et des laquais.

Comme on l'a déjà indiqué, c'est aux Italiens que revient le mérite d'avoir pressenti la valeur d'art du violon — suivis en cela d'assez près par les Austro-Allemands et plus tardivement par les Français. Dans ces 3 foyers différents des caractéristiques nationales marquent nettement les premiers stades de l'évolution. On pourra, jusque fort avant dans le XVIIIe siècle, faire état d'une école italienne, d'une école austro-allemande, puis d'une école française, chacune d'elles présentant des ramifications plus ou moins nombreuses.

I. — Les précurseurs

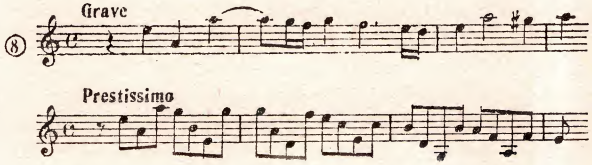
1. **Italie.** — L'année même où, dans son *Orfeo* (1607) Monteverdi donne au violon ses lettres de

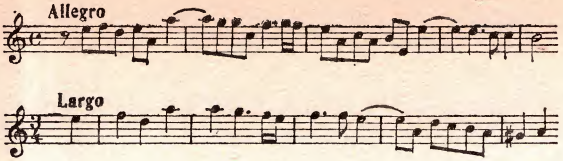
noblesse, Salomone Rossi publie un recueil de sonates pour divers instruments *ad libitum*, mais qui conviennent au violon. Il semble que la première sonate expressément destinée au violon et, chose exceptionnelle, à un *seul* violon avec basse d'archet (alors qu'on allait entrer dans la période de floraison de la sonate à 3) soit celle que l'on trouve, enfouie pour ainsi dire, dans le copieux recueil de *Concerti ecclesiastici* publié en 1610 par l'organiste milanais Gio-Paolo Cima, où elle voisine avec 52 pièces de musique vocale sacrée, et 5 autres pièces instrumentales. Elle se présente sous l'aspect d'une sorte de caprice, basé sur un motif qui passe du violon à la basse en style d'imitation, en alternance avec des passages en valeurs plus brèves qui assument le rôle du divertissement dans la fugue, ou du trait de virtuosité ; une virtuosité encore hésitante, qui s'affirmera avec bien plus d'autorité chez Biagio Marini (c. 1597-1665), le premier en date des grands violonistes-compositeurs. Né à Brescia, berceau de la lutherie italienne, il a promptement évolué d'une écriture instrumentale peu caractérisée à une écriture de violon : alors que son op. 1[a], les *Affetti musicali* de 1617, sonates, sinfonie, danses pour 1, 2, 3 instruments peut, dit le titre « convenir aux violons, cornets et tous autres instruments », l'op. VIII de 1629, *Sonate, symphonie, canzoni*, etc., annonce « un caprice pour jouer 4 parties sur 2 violons, un écho pour 3 violons, et quelques sonates capricieuses pour jouer 2 et 3 parties sur un violon, et autres inventions curieuses et modernes ». Jusqu'à son dernier livre de musique instrumentale op. XXI (1655) il affinera sa technique, encore élémentaire, certes, mais propre à faciliter un rapide développement ultérieur, et mise au service d'une musicalité que je m'accuse d'avoir sous-estimée ja-

dis dans un ouvrage de début (*Les Violonistes*, 1922).

Nombreux sont, à dater de cette période, les violonistes-compositeurs italiens qui mériteraient mieux qu'une sèche mention : G. B. Fontana, Dario Castello, auteur, en 1621 et 1629, d'intéressantes *Sonate concertate in stilo moderno*, Maurizio Cazzati, O. M. Grandi, Paolo Quagliati, Massimiliano Neri, Tarquinio Merula, Marco Uccellini, G. M. Bononcini, Nicola Matteis, qu'on sait avoir stupéfié les Anglais lorsqu'il se produisit à Londres, environ 1672 : « Aucun mortel, écrivait Evelyn dans son journal (novembre 1674), ne le surpasse sur cet instrument [...]. Il le fait parler comme une voix humaine et, s'il le veut, comme un concert de plusieurs instruments. »

Il faut cependant accorder une importance spéciale à Giovanni-Battista Bassani (1657-1716), longtemps donné à tort pour le maître de Corelli, mais qui, dépossédé de ce titre, reste l'un des principaux créateurs de la sonate pré-classique, et à Giovanni-Battista Vitali (1644-1692), de qui les sonates attestent une volonté constructive rarement poussée aussi loin. D'autres, avant lui, avaient, par exemple, cherché l'unité de structure dans des rappels de thèmes qui annonçaient, à distance, le système cyclique. Aucune ne l'avait fait aussi heureusement que lui, dans les *Artifici Musicali* (1689), où les divers mouvements de la 2e sonate débutent comme suit :





A citer encore, surtout pour leur très grande influence pédagogique, le Bolonais Ercole Gaïbara, maître de Giovanni Benvenuti et de Leonardo Brugnoli, maîtres, à leur tour, de Corelli, Pietro Degli Antonii (1648-1720), éminent dans la première école bolonaise, Gasparo Zanetti, auteur de la plus ancienne méthode italienne de violon, *Il Scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti* (Milan, 1645).

On peut hésiter à classer encore parmi les précurseurs Giuseppe Torelli (voir pp. 47 et 50), de qui la carrière ne déborde que de peu d'années le XVII^e siècle, mais qui par sa précoce maturité s'égale aux gloires de la génération suivante. Né le 22 avril 1658 (et non 1661), mort le 8 février 1709, il a eu un rôle prépondérant dans l'élaboration du concerto. Ajoutons qu'il a montré, en matière d'orchestration, un esprit novateur qui éclate dans les manuscrits longtemps négligés, conservés aux archives de l'église S. Petronio, à Bologne. On y trouve en particulier une remarquable utilisation de la trompette, seule ou employée en groupes, tantôt concertant à égalité avec les cordes, tantôt accompagnée par elles. On y saisit clairement l'annonce d'un nouveau style, qui sera celui de la *sinfonia* préclassique.

2. **Allemagne.** — Des primitifs allemands, je citerai Johann Schopp, de Hambourg, (c. 1590-1667) le

premier grand violoniste de l'Allemagne du Nord ; Nikolaus Bleyer (c. 1590-1658) ; Matthias Kelz, de qui les œuvres aux titres pédantesques (*Primitiae musicales* (1658), *Epidigma Harmoniae novae* (1669), etc.) contiennent des traits plus ardus qu'on n'en pourrait trouver chez ses contemporains italiens ; Nikolaus Strungk (1640-1700), qui se produisait à l'âge de douze ans comme organiste prodige et bientôt comme violoniste (voir p. 48) ; Thomas Baltzar de Lübeck (1630-1663), qui, s'étant rendu en Angleterre, y fit une carrière fulgurante, brisée prématurément par l'abus des boissons fortes. Les mélomanes londoniens sont stupéfiés par la hardiesse de ses doubles-cordes et par la rapidité avec laquelle ses doigts « parcourent toute l'étendue de la touche du violon en gardant une mesure et une justesse parfaites » (Anthony A. Wood) ; J. P. von Westhoff (1656-1705) qui fut tour à tour professeur de langues de l'Electeur de Saxe, secrétaire, enseigne aux gardes du corps pendant la guerre contre les Turcs, fêté comme virtuose en Angleterre, en Italie, en Autriche, en France où le *Mercure galant*, par 2 fois (décembre 1682, janvier 1683) reproduisit des œuvres qui avaient eu l'heur d'être applaudies par Louis XIV ; Johann-Jakob Walther (c. 1650-1717) auteur de *Scherzi* pour violon seul et de cet extraordinaire *Hortulus chelicus* au titre interminable (trad. : *Petit jardin de plaisance, bien planté, du violon, dans lequel se fraye le chemin vers la perfection à tous les amateurs de musique avides de science*, etc.), publié en 1688, qui se termine, après une série de pièces descriptives où alternent excentricités et réelles beautés poétiques, par l'ambitieuse *Sérénade*, citée p. 48 ; Johann-Heinrich Schmelzer (c. 1623-1680), le véritable fondateur de l'école autrichienne, de qui les *Sonatae a violino solo* de 1664 sont les

1res sonates allemandes imprimées (pour violon et basse) ; enfin Heinrich von Biber (1644-1704) revendiqué par l'Autriche et par la Bohême, à la fois le plus savant et le plus inspiré de cette lignée (voir pp. 32-33).

Enfin on doit tenir compte d'une influence italo-française exercée par d'assez nombreux musiciens venus à Paris travailler avec Lully : Philip-Heinrich Erlebach, Johann Fischer, Georg Muffat, ce dernier organiste et non violoniste, mais de qui les concertos ont enrichi le répertoire du violon, cependant que les copieuses préfaces de ses recueils constituent de véritables traités d'interprétation, soit dans le style de Lully, soit dans celui de Corelli.

3. **France.** — En France, de la domesticité qui était l'habituelle condition des violonistes, émergeaient les violons du roi et les « petits violons » de Lully, et de rares privilégiés comme ce Jacques Cordier, dit Bocan (c. 1580- ?) qui pouvait faire payer ses leçons l'équivalent de 50 francs-or.

Leur spécialité était la musique de danse, où ils excellaient. A travers tout le XVIIe siècle on trouve dans les sonates et *sinfonie* italiennes des « balletti alla francese » ; l'étranger fait appel à des « bandes » françaises, ou s'inspire de leur façon : Pierre Caroubel est en 1610 à Wolfenbüttel au service du duc de Brunswick ; à la Cour d'Angleterre une bande de 24 violons est créée à l'imitation de celle de Paris, le violoniste français Louis Grabu y est en 1666 « maître de la musique royale ».

Les compositions qu'ils ont laissées manuscrites, ou éditées dans le recueil *Terpsichore*, de Michaël

Praetorius (1612) et dans les *Pièces pour le violon à 4* réunies par Ballard (1665) feraient apparaître les Mazuel, Constantin, Henry, Dumanoir et autres comme d'assez pauvres techniciens si nous ne savions à quel point l'exécution, à cette époque, et même dans la musique de danse, pouvait s'éloigner du texte écrit. Voir Mersenne, selon qui, vers 1636, nos meilleurs violonistes pouvaient « en un seul coup d'archet sonner une courante et plusieurs autres pièces de musique [...] monter chaque corde à l'octave par le moyen du manche [...] rendre le son inimitable par certains tremblements qui ravissent l'esprit [...] toucher deux cordes en même temps pour en faire un accord ».

On a vu (p. 46) Lully, virtuose apprécié, avant d'être accaparé par de trop nombreuses activités, pressentir le principe du concerto de soliste. Chef d'orchestre, il imprima à l'exécution d'ensemble un style strict et homogène. Ses musiciens devaient être capables d'orner à vue le texte nu de la partition, selon un code minutieux, tyrannique même, qui affectait à chaque contour mélodique, à chaque coupe rythmique, un coup d'archet déterminé, et des ornements, trilles, pincés, coulés, etc., aptes à donner une vie intense à ces musiques en apparence grandioses et froides (par contre, il avait dû sévir contre l'usage, à l'orchestre, des broderies improvisées *ad libitum* par chaque exécutant et parfaitement inadmissibles dans un ensemble). Ces *diminutions*, que les ménétriers employaient, semble-t-il, pour atténuer la monotonie des reprises, pouvaient prendre un caractère artistique dans des musiques non chorégraphiques, comme cette *Fantaisie d'Henry le jeune* (Jean Henry, un des 24 violons de Louis XIII) que Mersenne a reproduite dans son *Harmonie universelle.*

4. Angleterre. — En Angleterre, peu de noms se détachent avant 1700. On peut citer Davies Mell (1604-1662), que les admirateurs de Baltzar jugeaient digne d'être situé immédiatement après lui. Au dire d'Anthony A. Wood, son jeu n'avait pas la même rapidité, mais bien plus de douceur, « outre qu'il était un gentleman, et ne buvait pas à l'excès, comme Baltzar» ; puis Paul Wheeler, John Playford, abondants compilateurs de méthodes et de recueils d'airs pour le violon ; John Banister (1630-1679) ; John Jenkins (1592-1678) longtemps considéré comme le plus ancien auteur anglais de sonates. A supposer que l'introuvable recueil qu'on lui attribue et qui aurait été publié en 1660, existe, il aurait en tout cas été devancé par William Young, de qui le British Museum possède un livre de *Sonate à 3, 4 e 5*, (Inspruck 1653) qui sont d'un excellent musicien. Mais tous les violonistes compositeurs de cette génération pâlissent devant le grand Henry Purcell (c. 1659-1695), que nous retrouverons au chapitre suivant.

II. — L'âge classique

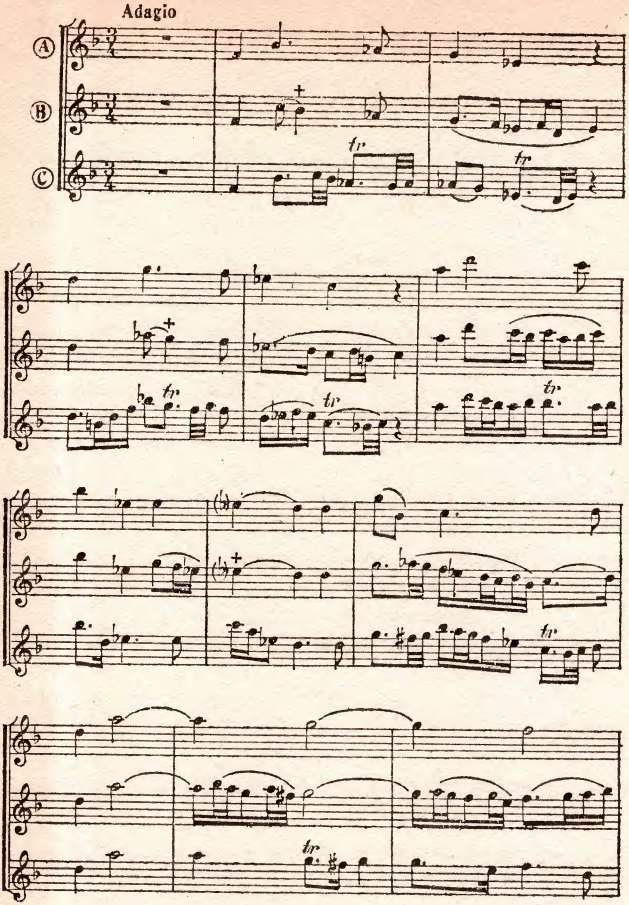
L'âge classique du violon, la période pendant laquelle s'élabore une technique fondée sur des principes assez fermes pour servir désormais de base commune à toutes les écoles, a devancé de près d'un siècle l' « âge classique » des manuels d'histoire générale de la musique, que l'on s'accorde à peu près à faire partir des années 1760-1770.

Pour le violon, on peut remonter environ 1680. C'est le moment où le nom de Corelli commence à passer les frontières de son pays. A ce qu'on a lu dans les chapitres précédents, on peut mesurer la partialité des historiens d'après lesquels il aurait à lui seul créé la musique et le style du violon. Mieux vaut lui assigner, toutes proportions gardées, la place qui devait échoir, dans de plus vastes domaines à J.-S. Bach, héritier du labeur fécond des précurseurs en même temps qu'annonciateur des temps nouveaux.

Arcangelo Corelli était né le 17 février 1653, à Fusignano près de Bologne. Elève, pour le violon, du bolonais Giovanni Benvenuti, et du vénitien Brugnoli (et non de Bassani), pour la composition de Matteo Simonelli, il s'établit à Rome à demeure, après quelques voyages en Italie, peut-être en Allemagne, et certainement pas en France : le prétendu séjour à Paris, le départ provoqué par la jalousie de Lully sont autant d'inventions dénuées de toute vraisemblance.

Très vite, grâce à son immense talent, à sa culture, à son urbanité, à la protection aussi de Christine de Suède, des Ottoboni, etc., il put échapper à la quasi-domesticité qui était presque toujours le lot des musiciens. Comblé d'honneurs, il eut une vie quiète et indépendante, à peine assombrie vers sa fin par de légers mécomptes professionnels. Il mourut le 8 janvier 1713. Ses concitoyens lui firent des funérailles princières.

A une époque où tous les compositeurs écrivaient pour l'église, le théâtre et le concert, tout l'œuvre de Corelli tient — à part quelques manuscrits de peu d'importance — dans les 6 recueils publiés de 1681 à 1714 (voir p. 44). C'est une musique essentiellement noble, construite, équilibrée, mélodieuse et, pour ce qui est de la façon de traiter le violon, soucieuse de proscrire la difficulté acrobatique, de rester le plus près possible des inflexions vocales, de fixer un corps de doctrine homogène, aussi bien en matière de technique instrumentale que de composition. C'est cette modération qui a fait des sonates de Corelli, et surtout de l'op. V, réédité 30 fois au XVIII^e^ siècle, une base d'études si solide. Au sujet du caractère un peu académique assez souvent reproché audit op. V, et à la sévère majesté de ses mouvements lents, on ne doit pas oublier que ces mouvements étaient ornés. L'édition publiée de son vivant (en 1711 au plus tard) par Estienne Roger, « avec *les agréemens des Adagio de cet ouvrage, composez par M.-A. Corelli, comme il les joue* », nous fournit des exemples de cette ornementation. En voici un, extrait de la 5^e^ sonate :



CORELLI, op. V, 2e *adagio* de la 5e sonate : A, texte de l'édition originale (1700). B, Texte de l'édition ornée (vers 1710) ; C, Manuscrit de Matthew Dubourg (vers 1750).

Si l'on considère cette libre ornementation, et si l'on accorde crédit au témoignage d'un contemporain de Corelli (probablement le hautboïste Joh. Ernst Galliard) qui le dépeint hors de lui, tandis qu'il joue, « les yeux par moment rouges comme du feu, et roulant comme à l'agonie », on reviendra peut-être sur le signalement trop vite accepté d'un Corelli uniformément académique et bénin. Comme pédagogue, on lui doit d'avoir discipliné l'art du violon en un temps où une virtuosité toute neuve se grisait de ses découvertes et s'en allait à l'aventure. Il a eu le mérite de discerner ce qui convenait au génie de l'instrument, et ce qui lui était contraire. Son disciple direct, Geminiani, nous a transmis la substance de son enseignement : toutes les écoles modernes en sont issues.

Il était inévitable que sa gloire fasse oublier les services rendus par ses devanciers et relègue à l'arrière-plan bon nombre de ses contemporains et successeurs immédiats. Certains n'en sont jamais sortis, comme ce Carlo-Ambrogio Lonati, dit : « Il Gobbo [le bossu] della Regina », maître des jeunes années de Geminiani, dont les manuscrits qui lui sont attribués contiennent des sonates d'une originalité puissante.

D'autres ont revu la lumière après un sommeil parfois plus que séculaire. Tel Antonio Vivaldi, le « Prêtre Roux » de Venise (1676-1741), ressuscité au siècle dernier grâce à la redécouverte de J.-S. Bach.

A la différence de Corelli, Vivaldi a mené, bien qu'étant d'église, une vie errante et capricieuse. Sa santé débile ne l'a pas empêché de se faire applaudir comme virtuose, chef d'orchestre, compositeur, à Rome, Vienne, Amsterdam, etc., tout en gardant comme port d'attache Venise, où il était professeur de violon, maître de chapelle, chef d'orchestre à la Pietà, un des 4 hospices où la musique était enseignée par les meilleurs maîtres d'Italie à des orphelines et à des enfants trouvés.

On lui doit quelque 50 opéras (plusieurs ne sont, il est vrai, que des remaniements plus ou moins hâtifs), une profusion de musique vocale sacrée et profane d'où l'on a déjà exhumé plusieurs chefs-d'œuvre, près de 600 œuvres instrumentales. Habile contrapuntiste, il s'exprime de préférence en style « moderne », celui de la monodie accompagnée en harmonies verticales. Son écriture de violon est ingénieuse et efficace, son orchestration riche et colorée, même lorsqu'il n'utilise que les archets.

Il reste surtout le propagateur du concerto de soliste. On a dit plus haut (voir p. 51) comment il l'a vivifié dans l'esprit du drame lyrique, instituant une sorte de dialogue passionné entre le soliste et l'orchestre — le contraire du concerto théoriquement pur, du « concerto en soi » où Strawinsky a voulu voir l'origine de cette forme. Dans ses *concerti ripieni* (concertos sans solistes), il a annoncé la *sinfonia* préclassique, de même qu'il a pris rang de précurseur en matière de musique descriptive avec son op. VIII, et particulièrement les *Saisons*. Non seulement il y concilie les exigences de la description avec celles de la forme concerto, mais il s'élève au-dessus de l'imitation littérale pour créer une ambiance poétique, suggérer des impressions de printemps, de joie, de torpeur estivale, d'angoisse, de repos près d'une source vive. A travers des intermédiaires connus, le plan des *Saisons* est allé jusqu'au Beethoven de la *Symphonie pastorale*.

Dans cette même génération, que de violonistes-compositeurs mériteraient d'être mentionnés ! Parmi les plus intéressants, Evaristo-Felice Dall'Abaco (1675-1742), auteur de sonates et de concertos d'une haute inspiration et d'une forme très élaborée ; Andrea Zani (à ne pas confondre avec Andrea Ziani) qu'un recueil de sonates publié en 1727 situe parmi les musiciens les plus originaux de son temps. Quant à Antonio Bonporti (1672-1749) « gentilhomme de

Trente » qui bornait son ambition à être un jour chanoine dans la cathédrale de sa ville natale, ce à quoi il ne parvint pas, « dilettante di musica » souvent génial, et qui ne semble pas en avoir eu conscience, il a publié 12 recueils de sonates et concertos qui seraient, vraisemblablement, encore ensevelis dans quelque dépôt d'archives, si J.-S. Bach n'avait pris copie de 4 de ses *Inventions*. La grande collection de la Bachgesellschaft les avait pieusement recueillies. Ce n'est qu'en 1911 que W. Wolffheim en a restitué la paternité à Bonporti : d'où l'attention soudain fixée sur ce très grand musicien, et l'effort que l'industrie phonographique lui consacre.

Le disque n'a pas moins puissamment contribué à la connaissance de Tomaso Albinoni (1671-1750 ?), bien que l'enregistrement le plus répandu soit plutôt de nature à le desservir auprès des musiciens : je veux parler d'un prétendu *Adagio d'Albinoni* qui n'a même pas droit au titre de pastiche, et contraste effrontément avec le contenu des 9 recueils de sonates et concertos authentiques. Ces derniers, doublement intéressants : indépendamment de leur valeur propre, on y voit la position d'Albinoni par rapport à Vivaldi préfigurer celle de Haydn par rapport à Mozart : Vivaldi imitant Albinoni à ses débuts, et plus tard Albinoni subissant l'influence de Vivaldi.

De Tomaso-Antonio Vitali (c. 1665-c. 1750) on connaît surtout une *Chaconne* transcrite par Ferdinand David, qui a longtemps été tenue pour apocryphe, tant l'écriture de violon et les harmonies en sont modernes. Vérification faite, le manuscrit de Dresde contient toutes ces choses surprenantes. Reste à savoir si le « Sig^{r} Vitalino » mentionné sur la couverture est bien Tomaso-Antonio.

On joue encore quelques sonates, vives et char-

mantes, de Giambattista Somis (1686-1763), élève de Corelli et Vivaldi, maître de Chabran, Leclair, Giardini, Pugnani, etc., célèbre (voir p. 28) pour l'ampleur de son coup d'archet.

Francesco Geminiani (1680-1762) dont l'œuvre instrumentale est importante et variée (sonates, concertos, une composition d'intention descriptive sur la *Forêt enchantée* du Tasse, etc.) nous intéresse surtout par sa *Méthode* (*The Art of playing on the violin*, Londres, 1751 : l'existence d'une édition de 1740 est problématique). Bien d'autres méthodes l'avaient précédée — près de 40 — mais aucune qui lui fût comparable. Sans rompre avec les principes posés par Corelli, Geminiani assouplit considérablement le maniement de l'archet, il étudie les positions de la main gauche comme un moyen, non seulement d'augmenter l'étendue du registre aigu du violon, mais aussi de diversifier le timbre, en utilisant pour une même note des cordes et des doigtés différents. Enfin, les règles qu'il formule au sujet de l'interprétation, en particulier des ornements, s'élèvent par leur pureté contre l'accusation de charlatanisme portée contre lui par ses détracteurs.

Ce reproche surprendrait moins, s'adressant à un autre disciple de Corelli, Pietro Locatelli (1693-1764). Ses *Caprices* pour violon seul accumulent les acrobaties les plus périlleuses qu'on eût jusqu'alors exigées d'un violoniste. Dans certains domaines, Paganini n'est pas allé plus loin. Mais la musique n'est jamais absente de ses pires audaces, et ses 10 recueils de sonates, *concerti grossi*, concertos de solistes rajeunissent aussi bien l'harmonie et les formes que la technique du violon.

C'est par l'émotion qui se dégageait de ses interprétations que Francesco-Maria Veracini (1690-1750) s'imposait surtout, bien qu'il fût aussi virtuose

accompli. On sait que Tartini, invité en 1716 à se mesurer avec lui dans un de ces duels musicaux alors à la mode, fit en sorte de l'entendre et, l'ayant entendu, se récusa. Ses œuvres, 2 recueils de sonates (1721 et 1741) et de nombreux inédits trahissent, comme son jeu, une sorte de préromantisme. Un de ses modernes transcripteurs, Luigi Torchi, l'a un jour appelé le « Beethoven du XVIII^e siècle ». C'est beaucoup dire, mais la parenté des tempéraments est manifeste.

Avec Giuseppe Tartini (1692-1770), nous sommes en présence d'un maître dont le rôle est celui que Corelli, en son temps, avait assumé. Fixé à Padoue après une jeunesse mouvementée, il y créa un centre que ses contemporains nommèrent l'Ecole des Nations, où se formèrent, entre autres, Nardini, Pagin, Domenico Ferrari, Lahoussaye, Maddalena Lombardini, destinataire de la lettre fameuse, publiée en 1770 par l'*Europa Litteraria*, dans laquelle Tartini condensait en quelques exercices fondamentaux l'essentiel de la technique du violon. Il avait également édifié une théorie harmonique basée sur la découverte empirique du *troisième son* ou *son résultant*, que l'oreille perçoit au-dessous d'une tierce ou d'une sixte exécutée en double-corde avec une justesse parfaite. Attaqué comme théoricien, il était admiré sans réserve comme compositeur-professeur et exécutant. On a de lui 160 sonates et 125 concertos dont les traits sont souvent scabreux (cf. le *Trille du diable*) et les mélodies d'une beauté linéaire altérée, vers la fin de sa carrière, par une surcharge de trilles et d'ornements improvisés dont J. B. Cartier reproduit un exemple stupéfiant dans son *Art du violon*. Mais ses œuvres maîtresses appartiennent déjà au monde du quatuor et de la symphonie classiques.

Il annonce même le romantisme en d'assez nombreux concertos inspirés de poèmes (en particulier de Pétrarque) qu'il résumait dans des cryptogrammes récemment déchiffrés, et pour lesquels il trouvait des accents d'un lyrisme pénétrant.

L'Italie du XVIII^e siècle compte, autour de lui et après lui, de nombreux violonistes-compositeurs de renom européen : Pietro Nardini (1722-1793), célèbre pour la spontanéité de son inspiration, l'ampleur et l'égalité de son jeu, un goût exquis sur lequel un juge particulièrement sévère, Léopold Mozart, ne tarit pas d'éloges ; Gaetano Pugnani (1731-1798), chez qui dominaient la fermeté, l'impétuosité, une éloquence chaleureuse qu'on retrouvera chez son élève Viotti. Car Pugnani est un élément du plus splendide enchaînement que fournisse l'histoire du violon : Corelli, Somis, Pugnani, Viotti, ce dernier ayant à son tour pour descendance Carl Böhm, Joachim, etc.

Légèrement en retrait, sauf ceux d'entre eux dont les œuvres pédagogiques ont survécu à leurs compositions de concert, on citera Borghi, Bruni, Campagnoli, Carbonelli, Castrucci, Chiabran, Galeazzi, auteur d'un très remarquable *Essai sur l'art de jouer le violon*, inclus dans ses *Elementi di Musica* (1791), de Giardini, Mestrino, Polledro, Rolla, Regina Strinasacchi, pour qui Mozart composa la sonate en *si* bémol K. 454. On tente actuellement de hausser à sa juste place le malchanceux Giovanni Cambini, auteur de 60 symphonies, 29 symphonies concertantes, 19 opéras, etc., et de 144 quatuors dont plusieurs peuvent affronter la comparaison avec ceux de Boccherini. Des virtuoses excentriques tels que Lolli et Jarnowick (de son vrai nom Giornovicchi) ont parfois écrit de bonne musique.

Un certain nombre de violonistes-compositeurs italiens ont longtemps exercé leur activité en France, tels Michele Mascitti, Giovanni-Antonio Piani, dit Des Planes, Giuseppe Canavasso (Joseph Canavas), Giovanni-Pietro Ghignone, naturalisé Français sous le nom de Jean-Pierre Guignon (1702-1774), grand virtuose et compositeur qui reprit en 1741 le titre de « Roi des Violons », resté vacant depuis 1695, et le conserva jusqu'à sa suppression en 1773.

Quant à Viotti, on accoutume de l'annexer à l'école française, légitimement à ce qu'il semble. C'est là que nous le retrouverons.

1. **Allemagne, Autriche, Bohême.** — Au XVIII^e siècle, les pays d'Europe centrale tendent à devenir, en ce qui concerne le violon, des succursales de l'Italie. Au siècle précédent Carlo Farino, Biagio Marini, Torelli y avaient séjourné, non sans exercer une influence marquée. Environ 1700, toutes les chapelles princières de quelque importance tiennent à s'attacher les solistes venus de la péninsule : à Munich, Manfredini, Evaristo dall'Abaco, à Dresde, Veracini, Tartini à Prague, etc. D'autre part, lorsqu'un jeune violoniste allemand ou autrichien manifeste des dons exceptionnels, il n'est pas rare que la cour dont il dépend l'envoie parfaire ses études en Italie.

Si bien que l'école allemande abandonne son particularisme technique, accorde moins à la polyphonie, davantage à la mélodie. Dans cette direction, elle est également redevable aux Français (séjours à Paris de Johann Fischer, Erlebach, Georg Muffat). Johann-Adam Birckenstock (1687-1733) sur l'ordre du landgrave de Hesse, vient travailler pendant 18 mois avec François Duval (voir plus loin p. 79).

Mais l'influence italienne est la plus active. Son principal bénéficiaire est Johann-Georg Pisendel (1687-1755) né en Autriche, mais de qui la carrière s'est presque entièrement déroulée à Dresde après quelques années de voyages à Paris, Berlin, et surtout à Venise où il a eu pour maître Vivaldi. Il a été le premier violoniste allemand de sa génération, et l'un de ses meilleurs compositeurs, à en juger par ce qui reste d'une œuvre partiellement détruite pendant la guerre de Sept ans. Avant la montée en flèche de l'orchestre de Mannheim, il avait assuré à celui de Dresde une réputation européenne. De ses élèves, le plus fameux a été Johann-Gottlieb Graun (c. 1698-1771), disciple aussi de Tartini. A citer encore Daniel-Gottlieb Treu au nom souvent italianisé en Fedele (1695-1749), G. S. Löhlein (1725-1781), de qui les compositions ont été vite oubliées, mais non la *Méthode de violon* de 1774, rééditée jusqu'en 1797 ; Christian Cannabich (1731-1798), élève de Johann Stamitz (voir plus loin p. 76), auteur de plus de 80 symphonies, et de sonates et concertos pour le violon que Mozart appréciait ; Friedrich-Wilhelm Rust (1739-1796) élève de Franz Benda, Hoeckh, Tartini et Pugnani, grand violoniste en même temps claveciniste, organiste et luthiste. Comme compositeur, il a devancé Paganini dans l'exploitation d'artifices acrobatiques tels que le *pizzicato* alternant avec l'archet, les harmoniques, etc. Ses descendants l'ont donné pour un précurseur de Beethoven, mais leur présentation de ses textes est sujette à caution ; Fiorillo (1755-1823), né d'un père napolitain fixé à Brunswick, de qui les *36 Études* font encore partie du matériel pédagogique ; Johann-Friedrich Eck (1760-c. 1810) aussi chaleureusement accueilli à Paris qu'à Mannheim ; Ferdinand

Fraenzl (1770-1833), élève de son père Ignaz, applaudi à 7 ans à la cour de Mannheim, grand voyageur, qui fit de fructueuses tournées à travers l'Europe. Ses concertos sont parmi les meilleurs qu'on ait écrits avant Viotti et Spohr, à l'exception, évidemment, de ceux qu'ont laissé les grands classiques dont l'œuvre couvre des domaines plus vastes que celui du seul violon.

A commencer par Jean-Sébastien Bach. On sait qu'il a été violoniste au début de sa carrière, engagé comme tel à la cour de Weimar, et plus tard, surtout pendant la période Cöthen (1717-1722) le compositeur de chefs-d'œuvre inégalés dans le répertoire du violon : les concertos en *la mineur*, en *mi majeur*, en *ré mineur* (à 2 violons) où culminent des mouvements lents d'un lyrisme et d'une grandeur ineffables ; les 6 sonates *pour clavecin et violon*, où, contrairement à l'usage, la partie de clavier, est réalisée, en toutes notes (ce sera plus tard l'idée de Mondonville, appliquée plus systématiquement) ; enfin les 3 sonates et 3 *partitas* pour violon seul dans lesquelles il renoue avec la vieille tradition polyphonique allemande, et réalise des chefs-d'œuvre d'une intensité expressive et d'une perfection de forme auxquelles on n'avait jamais atteint avec ce minimum de moyens.

A cette même époque, la plupart des compositeurs de premier plan ont été violonistes à l'occasion, et leur œuvre en témoigne. Ainsi de Telemann (1681-1767) dont on n'a pas fini de dénombrer les sonates et concertos pour toutes combinaisons instrumentales, et de Haendel, qui allie dans ses sonates les brillantes qualités italiennes et le grandiose de son propre style dramatique, et utilise magistralement le violon dans ses *Concerti grossi*, op. VI.

Non moins importante est, en Autriche, la contribution des Mozart, père et fils. Léopold Mozart (1719-1787) compositeur plus qu'estimable, envers qui la gloire de son fils nous rend injustes, a vu du moins sa valeur reconnue en tant que pédagogue. Sa *Méthode de violon* (1756), plusieurs fois rééditée, traduite, et souvent trahie (en France, par Valentin Roeser et par Woldemar) est une mine de renseignements, non seulement sur la technique de l'instrument, mais sur ses divers emplois, sur l'ornementation, sur l'interprétation, en quoi elle s'apparente au fameux *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* de J. J. Quantz (1752) qui, de son côté, consacre au violon des chapitres pleins de substance.

Quant à Wolfgang (né en 1756, l'année où cette *Méthode* était publiée) son apport, non seulement dans ses 5 concertos (7 si l'on admet l'authenticité des concertos en *mi bémol* et *ré majeur* K. 271 *i*), la *Symphonie concertante* K. 364, les quelque 30 sonates, mais aussi dans ses *divertimenti*, *sérénades*, etc., est trop considérable pour qu'on puisse en traiter ici, même succinctement.

A son propos, comme à celui de Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann et tous les maîtres des temps modernes, je ne puis que renvoyer mon lecteur aux histoires générales de la musique. Mais il est à remarquer que Mozart avait poussé l'étude du violon plus loin que les autres grands classiques, Bach excepté, et qu'il en a joué en virtuose au moins jusqu'aux années 1775-1777, au cours desquelles il a écrit et exécuté ses meilleurs concertos.

En Autriche encore ont brillé Karl Hoeckh (1707-1773), Joseph Starzer (1726-1787), Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), compositeur élégant, de qui certains quatuors peuvent encore

être joués, Franz Lamotte (c. 1751-1781) de nationalité incertaine, mais qui a longtemps résidé à Vienne, où il est mort. Sa technique était prodigieuse, son imbattable *staccato* faisait l'admiration de Mozart.

Dans l'histoire de la musique au XVIII^e siècle, on annexe souvent aux pays germaniques la Bohême et la Moravie, qui leur sont politiquement inféodées mais ont leur propre culture musicale. Compositeurs et instrumentistes y sont en si grand nombre que beaucoup d'entre eux doivent s'expatrier. Ils essaiment à Vienne, Mannheim, Paris, à Berlin, où Franz Benda (1709-1786) crée l'Ecole de l'Allemagne du Nord. Il avait travaillé avec des maîtres assez obscurs, puis, tardivement, avec J. G. Graun (à qui il devait succéder comme Konzertmeister de la cour) ; mais il avait appris au moins autant de virtuoses, tant violoncellistes (Franciscello) ou flûtistes (Quantz) que violonistes, avec qui il s'était lié d'amitié. Il s'était créé un style et un jeu tout à fait personnels. Technicien accompli, mais ennemi des démonstrations acrobatiques, il recherchait avant tout le beau phrasé vocal. Son jeu était si expressif qu'il passait, comme celui de K.-Ph.-E. Bach au clavecin, pour émouvoir aux larmes ses auditeurs.

A Mannheim, un autre Tchèque, Jan Stamitz (1717-1757) à qui certains historiens allemands attribuent avec quelque exagération l' « invention » de la symphonie classique, a puissamment contribué à l'élaboration de cette forme et, plus encore, du style d'exécution qu'elle impliquait. Son orchestre a été pendant un temps le modèle que se proposaient toutes les capitales européennes. Comme compositeur symphonique, son rôle a été d'extrême importance. Pour m'en tenir à ce qu'il a écrit pour le violon, il faut mentionner ses concertos, qui firent

fureur à Paris lorsqu'il les exécuta lui-même au Concert spirituel, ses sonates pour violon et piano, et les pièces pour violon dans lesquelles il se complaît aux recherches de mécanisme, en particulier dans la forme, déjà connue de J. J. Walther et de J.-S. Bach (*andante* de la *3e sonate*) du *duetto* pour un seul instrument, où la mélodie est accompagnée en valeurs brèves sur les cordes voisines. Ses fils, Karl et Anton, le premier, grand voyageur, applaudi en Allemagne, en France, en Angleterre, en Russie, le second longtemps fixé à Paris et Versailles, où il eut pour élève Rodolphe Kreutzer, ont également écrit de bonne musique instrumentale.

D'autres compositeurs et virtuoses tchèques mériteraient mieux qu'une simple énumération, tels Franz Tuma, Georg Czarth, toute la dynastie des Neruda, Anton Kammel, Wenceslaus Pichl (1741-1805) auteur de remarquables fugues pour violon seul, les Wranitzky, Gyrowetz, Neubauer. On a depuis peu mis en évidence le rôle de Frantisek Miča (1694-1744) dans l'élaboration de la sonate, et l'examen des concertos de violon de Mysliveček (1737-1781) montre que Mozart les avait connus et appréciés.

2. **France.** — Lully avait haussé le niveau d'exécution des violonistes français, sans pour autant avoir grandement amélioré leur situation sociale. En 1705, Lecerf de La Viéville, champion de la musique française contre l'italianisme envahissant, en était encore à écrire : « Cet instrument [le violon] n'est pas noble en France [...]. Mais enfin, un homme de condition qui s'avise d'en jouer ne déroge pas. » Ce commencement d'émancipation était l'œuvre de la *Sonate*, forme, à cette époque, aussi libre que celle des pièces pour viole ou clavecin. Et

la sonate devait sa vogue à Corelli, dont le nom, plus connu en France que ses œuvres, avait inspiré un heureux snobisme avant la lettre. Ce qui incita François Couperin à composer en 1692-1693 des sonates à 3, en les attribuant à un compositeur d'outre-monts : subterfuge bientôt éventé, mais dont la réussite donna l'essor à la sonate française pour violon.

Les sonates de Couperin correspondaient à un type pré-corellien fort libre : jusqu'à 8 mouvements brefs, de tonalité uniforme, opposés 2 à 2 par les tempi et la dynamique, et intitulés : *lentement — gayment — légèrement*, etc., ces adverbes remplaçant les noms de danses de l'ancienne suite, avec laquelle subsistait cependant une étroite parenté d'inspiration.

De 1695 datent les recueils du chanoine Sébastien de Brossard, d'Elisabeth Jacquet de Laguerre qui, la première, écrit des pièces pour clavecin et violon où la partie de clavecin est prépondérante (à vrai dire dans ces *Pièces de clavecin qui peuvent se joüer sur le Viollon*, le violon ne fait que doubler la main droite du clavecin), de Jean-Fery Rebel (1661-1747). De ce dernier, les pièces de violon (1705) et surtout les 2 livres de sonates (publiés ultérieurement mais dont la composition remonte à 1695) témoignent d'une imagination riche, de connaissances harmoniques solides, d'une technique déjà avancée. On y trouve encore trace du style lullyste, qui conserve des partisans de poids : aussi tard que 1710, lorsqu'on voudra faire apprécier au vieux roi Louis XIV un échantillon du style italianisant, en l'espèce, une sonate exécutée par Jean-Baptiste Anet (c. 1664-1755) l'un des meilleurs élèves français de Corelli, le souverain ne manifestera pas le moindre enthousiasme, mais demandera qu'on lui joue un air du

Cadmus de Lully, ajoutant pour tout commentaire : « Je ne saurais que vous dire, Monsieur, voilà mon goût, à moi. »

L'italianisme progresse cependant, mais en souplesse. L'entente des deux « goûts », dans la pratique, contraste avec l'agressivité des pamphlets. Dans les *Apothéoses* de Corelli et de Lully, François Couperin s'efforce à cette conciliation dont le résultat doit être, selon lui, la perfection dans la musique. Le Napolitain Michele Mascitti, naturalisé français en 1739, auteur de sonates et de concertos parus de 1704 à 1738, exprime les mêmes velléités d'éclectisme dans l'avertissement de son *Deuxième Livre*. Jean-Pierre Guignon écrit des duos sur de petits airs spécifiquement français, et des sonates italianisantes. Quant à François Duval (c. 1673-1728), ses 7 livres de sonates, d'une technique plus avancée que celle de Rebel, et d'une saveur rythmique à laquelle Corelli atteint assez rarement, ressortissent au goût français par les thèmes et par une tendance descriptive analogue à celle de nos pièces pour clavecin, comme l'indiquent des titres tels que *Le tourbillon*, *La guitare*, *L'intrépide*, etc.

A côté d'eux, une foule de plus en plus dense de compositeurs sacrifie au genre nouveau : La Ferté, Joseph Marchand, Dornel, Besson, d'Andrieu, etc. ; Jean-Baptiste Senallié (1687-1730) plus musicien que virtuose ; François Francœur (1698-1787) qui pratique les divers styles européens sans aliéner une sensibilité très personnelle, et de qui la thématique grandiose rencontre parfois celle de J.-S. Bach. Il faut remarquer chez presque tous une assimilation de plus en plus parfaite des procédés italiens ; bien loin de la servilité forcée des premiers imitateurs, ils se sentent assez libres pour faire à leur tour œuvre de créateurs. C'est souvent le cas de

Jacques Aubert (c. 1689-1753), novateur surtout dans les *Concerts de Symphonie* (1730) où il s'attache à présenter dans la forme du concerto italien les tours les plus simples de la mélodie française.

Jean-Marie Leclair (1697-1764), fils d'un passementier lyonnais, achève d'élever l'Ecole française au niveau de l'italienne. Je ne retracerai pas sa brillante carrière (terminée tragiquement par un assassinat resté inexpliqué et impuni) pour considérer seulement son œuvre, d'une ampleur et d'une qualité nouvelles en France : outre un opéra, *Scylla et Glaucus* qui, par moments, s'égale aux meilleures pages de Rameau, on lui doit 4 recueils de sonates à violon seul, 12 concertos, des trios, des sonates à 2 violons sans basse, le tout d'une pensée ferme, d'une émotion parfois profonde, assez contenue pour qu'on ait plus d'une fois taxé Leclair de sécheresse, d'un métier raffiné, d'une écriture de violon si audacieuse dans son *1*er *livre de sonates* (1723), qu'on commença par le déclarer injouable. D'où l'avertissement du *2*e *livre* composé, cette fois, dans le dessein de « plaire au public plus généralement » et de se mettre « à la portée des personnes plus ou moins habiles », ce qu'il faut encore se garder de prendre à la lettre.

Sa virtuosité répugnait au charlatanisme. Son idéal était de netteté, de mesure, de probité. Il est l'un des rares parmi les violonistes anciens à demander à ses interprètes une entière fidélité au texte écrit. La préface du *4*e *livre de sonates* rappelle à cet égard les avant-propos de Couperin : « Tous ceux qui voudront parvenir à exécuter cet ouvrage dans le goût de l'auteur doivent s'attacher à trouver le caractère de chaque pièce, ainsi que le véritable mouvement et la qualité de son qui conviennent aux différents morceaux. Un point important et sur

lequel on ne peut trop insister, c'est d'éviter cette confusion de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression, et qui ne servent qu'à les défigurer... »

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) habile exécutant, compositeur inventif, imagine dans ses *Concertos* et *Pièces de clavecin avec chant et violon* de traiter la voix comme un instrument, en lui confiant des vocalises qui reproduisent les traits du violon. J'ai déjà mentionné son emploi des *Sons harmoniques* (p. 34). Dans les *Pièces de clavecin en sonates* (c. 1734), il réalise entièrement la partie du clavecin et la met au premier plan, assurément sans imaginer un instant l'importance de cette initiative. On connaissait, antérieurement à ce recueil, de rares exemples d'œuvres pour violon et clavier où la partie de clavier était écrite en toutes notes : une pièce de Frescobaldi, les sonates pour violon et clavecin de J.-S. Bach, musicalement bien supérieures à celles de Mondonville, mais où la partie de violon et la main droite du clavecin ont presque toujours un rôle identique.

Il en va autrement chez Mondonville. Voyant se multiplier les sonates pour violon et basse, et persuadé que le genre va être épuisé, remarquant, d'autre part, que les dames du monde qui jouent du clavecin trouvent plus facile de concerter avec un violon que d'exécuter des pièces pour clavecin seul, il fait d'une pierre deux coups en donnant, dans le duo, toute l'importance au clavecin, le violon devenu presque un *ad libitum*. C'est la formule que reprennent Guillemain (1705-1770), Schobert et ses premiers imitateurs, parmi lesquels le jeune Mozart qui, peu à peu, rétablira l'équilibre entre les deux instruments. On sait le reste.

Outre des sonates de même formule, Guillemain (1705-1770) a laissé plusieurs œuvres intéressantes, parmi lesquelles des *Amusements pour violon seul* qui le montrent technicien virtuosissime, tout proche de Locatelli.

A citer encore Joseph-Barnabé Saint-Sevin, dit l'abbé le Fils (1727-1803), auteur d'une méthode de violon (1761) aussi intelligemment conçue que celle de Geminiani, et à certains égards plus avancée ; Pagin, que Tartini considérait comme son meilleur interprète ; Dauvergne, Vachon, Ch.-A. Branche, Tremais, Lahoussaye, les Navoigile ; Bornet l'aîné, auteur, lui aussi, d'une intéressante *Méthode*, le chevalier de Saint-Georges, bretteur réputé, virtuose et compositeur non moins fameux.

Toute cette période est dominée par le Bordelais Pierre Gaviniès (1728-1800). Elève de maîtres obscurs, Gaviniès n'a pas d'école au sens strict du mot ; il n'en débute pas moins avec éclat, âgé de 13 ans, au Concert spirituel, et c'est le point de départ d'une carrière longue et féconde. Dans son recueil d'études les *Vingt-quatre Matinées* (1794), inscrit encore au programme des Conservatoires, éclate un don pédagogique confirmé par l'excellence de ses élèves, Capron, Paisible, Guénin, l'abbé Robineau.

Une physionomie étrange est celle de Michel Woldemar, élève de Lolli et non moins original que son maître. On lui doit, entre autres œuvres, des *Sonates fantomagiques* qui font dialoguer musicalement les ombres de Lolli, Mestrino, Pugnani, Tartini, avec lui, Woldemar. Sa *Méthode* (1796) contient, à côté de bizarreries sans nombre, de précieuses indications sur la technique des contemporains notoires, de celui en particulier qui va

prendre la tête de l'Ecole française, Jean-Baptiste Viotti (1753-1824).

L'usage, d'ailleurs constant, d'annexer ainsi ce pur Italien (né à Fontanetto) se justifie par l'accueil que lui a fait Paris, où il a longtemps vécu et formé ses meilleurs disciples (Alday, Cartier, Duranowski, Labarre, Libon, Pixis, Robberechts, Rode) et par la correspondance qui existait entre son lyrisme et les ardeurs de l'âge préromantique en France.

Elève de Pugnani, il avait voyagé avec lui à travers l'Europe avant d'arriver à Paris en 1782. A ce moment, Paris était par excellence la ville des violonistes : à la descendance de Leclair et Gaviniès s'ajoutaient de jeunes virtuoses dont les noms allaient avoir leur plein lustre au début de la période suivante, Rode, Baillot, Kreutzer. Un large cosmopolitisme ouvrait tout grands aux musiciens étrangers le Concert spirituel et les salons du duc d'Aiguillon, du prince de Guéménée, du prince de Conti, du baron de Bagge.

La première apparition de Viotti au Concert spirituel du 15 mars 1782 fut un triomphe. On ne sait quel mobile l'éloigna des concerts en 1783. Après bien des vicissitudes (on le trouve un moment négociant en vins à Londres) il regagna définitivement Paris en 1819 pour diriger l'Opéra, qu'il dut abandonner en 1822 après une gestion malheureuse.

Il a écrit 21 quatuors, 51 duos pour deux violons sans basse, 29 concertos de violon. Duos et concertos demeurent classiques dans l'enseignement. Le *22e concerto* que jouaient Joachim, Thibaud, Kreisler, reste au répertoire. Par la noblesse de ses thèmes (entre lesquels les traits de virtuosité s'intercalent assez artificiellement) il est haute-

ment représentatif de la manière de Viotti. Dans l'envahissement de concertos qui marque la période 1760-1789 (près de 20 concertos *nouveaux* au Concert spirituel pour la seule année 1755), œuvres pour la plupart médiocres, Viotti apportait une hardiesse d'accent, une grandeur, une émotion qui correspondaient aux aspirations d'un public féru de sensibilité et de beaux sentiments, de héros à l'antique, vus à travers David.

Son style d'exécution s'imposait par l'ampleur, la fougue, une virtuosité sans afféterie, la fidélité, dans la mélodie, au principe de Tartini « per ben suonare, bisogna ben cantare ».

Tous les violonistes français du XIX^e siècle seront, directement ou non, ses disciples.

3. **Angleterre.** — Vers la fin du XVII^e siècle, le violon a triomphé des préventions que nourrissaient contre lui les fervents de la basse de viole. Mais la vogue suscitée par le talent de Matteis et de Baltzar ne détermine pas l'éclosion d'une Ecole nationale. Un seul nom s'impose à cette époque, le plus grand, il est vrai, de l'histoire musicale de son pays, celui d'Henry Purcell (1658-1695) : non comme virtuose du violon, mais comme compositeur de 12 sonates à 2 violons et basse continue (1683) et 10 sonates à 2 violons, violoncelle et B.C. publiées après sa mort, en 1697. Dans la préface des premières il exposait son propos de « donner une imitation exacte des meilleurs maîtres italiens » et d'amener le public anglais à leur gravité et à leur sérieux, en réaction contre « la *légèreté* et *l'excentricité* françaises » (c'est le langage gallophobe que tenaient déjà Simpson et Matthew Locke). Ses sonates valent par la beauté des thèmes, la souplesse des modulations et la richesse mélodique de la basse,

que les contemporains admiraient, frappés par contre, à juste titre, du faible emploi que fait Purcell des ressources propres au violon.

Dans les générations suivantes, on citera Henry Eccles (?-1742), membre de la musique royale entre 1694 et 1710, qui vint prendre du service dans la bande française des Vingt-quatre. Il publia à Paris deux livres de sonates dont le premier (1720) ne dut pas lui coûter un grand effort : on y retrouve 19 mouvements plagiés des *Allettamenti* de Valentini (1714) et un mouvement de l'op. X de Bonporti. Son frère Thomas, plus doué peut-être, galvauda son talent dans les brasseries de la Cité. Michael-Christian Festing (c. 1680-1752), élève de Geminiani, exécutant correct, sans grande personnalité, compositeur de second plan, dut son succès, nous dit Burney, à sa dignité et à son élévation morale. Matthew Dubourg (1703-1767), élève de Geminiani, se révéla précocement en exécutant, à 9 ans, un solo de Corelli dans un des concerts qu'organisait le fameux charbonnier-mélomane Thomas Britton. Il était assez enclin à faire parade de sa virtuosité. L'histoire a été souvent contée de la cadence qu'il improvisa un jour à l'Opéra de Dublin, pendant un entracte symphonique : il s'y étalait si complaisamment qu'il en perdit le souvenir de la tonalité initiale ; et lorsqu'un heureux hasard l'y ramena, on entendit Haendel, qui dirigeait l'orchestre, lui crier bien haut : « Welcome home (heureux retour), M. Dubourg ! »

John Clegg (1714-1750), élève de Dubourg, précoce comme lui, débuta à Londres à 9 ans, et fut bientôt le meilleur virtuose anglais, tant pour la beauté de sa sonorité que pour le brillant de sa technique, travaillée avec un acharnement auquel on attribue la folie qui le fit enfermer à l'hospice

de Bedlam, où il mourut. Se détachent également John Ravenscroft, William Corbett, qui publia en 1720, trois recueils intitulés *Universal Bizzaries*, dans lesquels il entendait — prétention injustifiée — représenter les divers goûts italiens ; Henry Needler (1685-1760), par qui furent introduits en Angleterre les concertos de Corelli, dont un autre bon violoniste, Obadiah Shuttleworth. (1735), se fit aussi une spécialité ; Thomas Linley, avec qui Mozart, l'ayant rencontré en Italie, avait sympathisé, et qui mourut prématurément à 22 ans (1778) par noyade ; John Humphries, William Gorton, Abram Brown, tous détenteurs de la tradition italienne telle que l'avaient importée Matteis et Geminiani ; et l'excentrique John-Abraham Fischer (1744-1806), technicien accompli, et charlatan qu'aucun ridicule n'effrayait.

On pourrait aligner beaucoup d'autres noms : aucun n'égale ceux des Italiens qui faisaient carrière aux Iles Britanniques en ce même temps : les frères Castrucci, Geminiani, de Giardini, Carbonelli, un peu plus tard Viotti. La vie musicale londonienne a dû beaucoup aussi à des Allemands, Wilhelm Cramer (1745-1799), Johann-Peter Salomon (1745-1815), ainsi qu'au Français Barthélémon (1741-1808), compositeur estimé, virtuose de qui Haydn admirait le phrasé chantant, et que Salomon déclarait avoir été, en son temps le meilleur interprète de Corelli.

En dehors des pays que nous venons d'étudier, d'autres ont eu, au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, des violonistes de valeur, pour la plupart tributaires des grandes écoles italienne, austro-allemande et française. Nous regrouperons les plus importants à la fin du prochain et dernier chapitre.

III. — Les temps modernes (XIX^e-XX^e siècles)

Du début du XIX^e siècle à nos jours, l'art du violon a subi de profondes transformations. Celles qui affectent son esthétique sont liées à l'évolution générale de la musique : d'autres lui sont particulières, les plus importantes concernant la hiérarchie des « écoles » et leur répartition géographique.

Après sa splendide floraison aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'école italienne cède le premier plan à une école française vivace depuis Leclair, et que la venue de Viotti a puissamment stimulée. La fulgurante apparition de Paganini bouleverse le monde romantique, mais n'a pas grande influence en Italie même, où le violon est délaissé au profit de l'opéra.

Environ 1830-1840 apparaît en Belgique une génération de violonistes (disciples directs ou indirects de Viotti, Baillot, Kreutzer), égale en qualité et presque en nombre à celle qui monte en France à cette même époque. Les échanges sont si actifs qu'au milieu du siècle on englobe les deux groupes sous la commune étiquette d'école franco-belge. Cette école continue la grande tradition italienne, non sans emprunter à Paganini ses innovations, jusqu'aux plus discutables. Les programmes de concerts s'encombrent d'airs variés, pots-pourris, fantaisies sur des airs d'opéras, d'une indigence contre quoi les Allemands dont Spohr est le chef de file réagissent en s'imposant un style d'exécution beaucoup plus sévère. Au reste il y a beau temps, à ce moment, que le répertoire doit moins de chefs-d'œuvre aux violonistes-compositeurs qu'aux grands maîtres classiques et romantiques.

A la fin du siècle dernier l'école tchèque prend une vigueur nouvelle sous l'influence du grand pédagogue Ševčik ; de même l'école hongroise

avec Jenö Hubay. Plus près de nous, une école russe que l'Europe occidentale ne connaissait jusqu'alors que par quelques rares virtuoses migrateurs apparaît en force et s'impose en un temps record.

Mais la notion d'école est maintenant anachronique, ou plutôt, le mot « école » n'est plus qu'une étiquette commode pour désigner des virtuoses de même nationalité. La facilité des communications, l'intervention de la radiodiffusion et du disque ont internationalisé technique et style. La discipline de groupe a vécu. On observe d'ailleurs un changement radical dans les rapports entre professeurs et élèves. Sous l'Ancien Régime, l'apprenti-virtuose s'attachait, sauf rares exceptions, à un maître qu'il ambitionnait d'égaler un jour : actuellement, il collectionne les enseignements. Quiconque en a les moyens va chercher dans une capitale les doigtés du professeur X..., dans telle autre les coups d'archet du professeur Y... Entre 1905 et 1920, nombre de violonistes, qui n'étaient pas tous des débutants, faisaient le voyage de Londres pour travailler le *vibrato* d'Achille Rivarde. Ceci pour la technique. Quant à l'interprétation, les plus médiocres musiciens ont la ressource de la fabriquer à l'aide d'éléments grapillés dans des enregistrements consacrés par le succès.

1. **Italie.** — Au déclin — relatif — de l'Ecole italienne durant les premières années du XIX^e^ siècle, l'apparition de Paganini fait songer au bouquet d'un feu d'artifice jaillissant après le temps mort qui semblait annoncer la fin du spectacle.

La biographie de Nicolo Paganini (Gênes, 1782-Nice, 1840) est trop riche en péripéties pour se prêter à un résumé. Tenons-nous-en à sa personnalité artistique.

Sa technique, fabuleuse au point que les plus im-

pressionnables de ses auditeurs la disaient fomentée par le Diable, comportait en réalité peu de nouveautés absolues. On avait déjà vu les harmoniques simples chez Mondonville et Ferrari ; des démanchés d'une extrême hardiesse chez Locatelli, Guillemain, Gaviniès ; le violon discordé, les longs traits en staccato chez Biber ; pour les chants sur la 4e corde, l'abbé Robineau écrivait dès 1770 une variation à jouer « avec onction, en imitant la voix humaine » ; Lolli, Franz Clément avaient poussé plus loin l'exploitation du registre grave et F. W. Rust avait composé une sonate à jouer tout entière sur chacune des 4 cordes successivement. Leclair, en 1738, avait imaginé un trémolo analogue à celui qu'exploite le *6e Caprice*, etc. Mais en rassemblant tous ces effets, Paganini les porte à leur summum de difficulté, et son imagination leur donne un relief qui ébahit et enthousiasme Liszt, Chopin, Schubert, Schumann et autres juges qualifiés.

Des quelques compositions publiées de son vivant, la plus importante est l'Op. I *a*, les *24 Caprices* pour violon seul (Milan, 1820), morceaux de concert brillants et variés en même temps qu'études transcendantes où sont traités tous les problèmes de haute virtuosité sauf, évidemment, ceux qui se posent aujourd'hui en matière d'intonation. Le *24e Caprice* a été transcrit ou paraphrasé par Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninov, Kreisler, Boris Blacher. Des œuvres posthumes, on joue surtout les concertos op. 6 et 7, le *Mouvement perpétuel*, op. II, les variations sur *Nel cor piu non mi sento*, *Le Streghe*, *Di tanti palpiti*.

Paganini avait fait peu d'élèves. Après sa mort ils étaient légion, comme cela s'est à un moindre degré produit pour Chopin qui, lui, avait réellement

enseigné. On peut mentionner Cattarina Calcagno, Gaetano Ciaudelli. Le seul disciple réel a été Camillo Sivori (1815-1894), auquel on reconnaissait, à défaut de l'éblouissante et inquiétante personnalité de son maître, une facilité technique peu commune et la même prédilection pour la virtuosité acrobatique, bien qu'il s'affirmât excellent musicien lorsqu'en privé, il interprétait les quatuors classiques.

Si Bazzini (1818-1897) n'a pas été l'élève de Paganini, il lui a dû d'être encouragé à entreprendre des tournées de concerts où il s'illustra par une virtuosité dont sa *Ronde des lutins* porte témoignage, en même temps que par un don d'émotion qui le fit appeler « le Leopardi du violon ». Il abandonna prématurément la carrière de virtuose en 1865 pour se consacrer exclusivement à l'enseignement (harmonie et contrepoint) et à la composition.

On trouvera dans le tableau qui suit ce dernier chapitre les noms des principaux virtuoses et pédagogues qui se sont distingués dans la péninsule en dehors de Sivori et Bazzini. Parmi les plus importants, Tullio Ramacciotti (1819-1910), fondateur d'un des premiers grands quatuors italiens, Carlo Verardi (1831-1878), chef de file de la nouvelle école bolonaise, les sœurs Milanollo, Teresa (1827-1904) et Maria (1832-1848), idoles de la société romantique après la mort de Paganini. Un peu plus tard, on a vu se réaffirmer l'ancienne prédilection des Italiens pour le violon, avec Alfred d'Ambrosio (1871-1914), en même temps compositeur, de qui les 2 concertos et des morceaux de genre comme la populaire *Canzonetta* sont encore joués ; Adolfo Betti (1875-1951) célèbre surtout comme 1er violon du Quatuor Flonzaley ; Arrigo Serato (1877-1948) partenaire souvent de Busoni et d'autres pianistes illustres. Actuellement les maîtres les plus en vue sont Luigi d'Ambrosio (1885), professeur du jeune Salvatore Accardo (1941) et Remi Principe (1889) élève de F. de Guarnieri, de Kilian et de Capet, concertiste, professeur et théoricien à la vaste culture. Dans la jeune génération, Franco Gulli (1926) s'est déjà acquis une réputation internationale, et d'éminentes virtuoses, Gioconda de Vito (1907) et Pina Carmirelli (1914) maintiennent une très

ancienne tradition illustrée au XVIIIe siècle par la Chiaretta, interprète de Vivaldi à la Pietà de Venise, l'Anna-Maria, de l'Ospedaletto, qu'on égalait à Tartini, Regina Strinasacchi, qui créa la sonate K. 454 de Mozart, Antonia Cubli, la Corilla, la Mara, la Tasca, Luisa Gerbini, Maddalena Lombardini, dédicataire de la lettre de Tartini citée plus haut, ces cinq dernières en même temps cantatrices comme l'était déjà la Chiaretta et comme devait être au XIXe siècle Carolina, l'une des sœurs Ferni, qui retrouvèrent presque le succès des Milanollo. Plus tard se sont également distinguées Catarina Calcagno, la Paravicini, Teresina Tua, née en 1866, enfant prodige qui remporta, à 14 ans, un 1er prix au Conservatoire de Paris dans la classe Massart, eut une longue et glorieuse carrière de virtuose et de professeur, et a discrètement quitté ce monde il y a quelques années, en 1956.

2. **France.** — Lors de la fondation, en 1784, de l'Ecole Royale de Chant et de Déclamation, son unique classe de violon avait pour professeur l'excellent Alexandre Guénin (1744-1835) de qui les compositions, injustement oubliées, avaient impressionné Mozart adolescent. Quand l'école prit son nom actuel de Conservatoire, en 1795, 9 professeurs de violon y enseignaient, parmi lesquels Gaviniès, Lahoussaye, Kreutzer, Rode et Baillot.

Ces trois derniers, différents de formation, mais unifiés par l'influence de Viotti, allaient assurer à l'Ecole française, pour longtemps, un rôle de guide. Leur *Méthode de Violon* (1802), élaborée en commun, fixe les directives de l'enseignement officiel. La rédaction en avait été assumée par Pierre-Marie Baillot (1771-1842), plus tard célèbre surtout comme quartettiste, qui reprit et développa cette *Méthode* dans son *Art du violon* (1834). Il s'y révèle technicien et musicien accompli, soucieux d'exactitude et de pureté dans le détail, mais enthousiaste, épris de sa tâche, désireux d'en appeler au cœur de ses élèves autant qu'à leur intelligence, de les stimuler par l'exemple des grands aînés sans

perdre une occasion de leur rappeler que ces aînés appartiennent à des temps révolus et qu' « aucun art ne peut rester stationnaire ».

Le talent de Rodolphe Kreutzer (1766-1831) était robuste, moins profond et moins varié que celui de Baillot, mais également imprégné des principes acquis de Viotti, bien que Kreutzer eût d'abord travaillé avec Antoine Stamitz. Ses concertos n'ont plus qu'une place modeste dans le domaine pédagogique où, par contre, ses *Quarante études* demeurent au premier plan, avec les *Vingt-quatre caprices* de Pierre Rode (1774-1830).

Mais la carrière de Rode, brisée environ 1810 par une maladie qui devait mettre 20 ans à le conduire au tombeau, avait été pendant sa période active, beaucoup plus brillante que celle de Kreutzer. On copiait son exécution élégante et sensible, on jouait « à la Rode » comme plus tard « alla Paganini ». Spohr, si réservé d'ordinaire dans ses jugements, s'enthousiasmait : « Plus je l'entendais, plus j'admirais son jeu. Oui, je n'hésitais pas à mettre sa manière, qui était encore le fidèle reflet de celle de son maître, Viotti, au-dessus de celle du mien, Eck », etc.

Rode était à son déclin lorsqu'un jeune virtuose commença de s'imposer par des dons assez semblables aux siens, Charles-Philippe Lafont (1781-1839). Elève de sa mère (sœur et émule de Bertheaume), puis de Kreutzer et de Rode, il mena pendant plusieurs années une double carrière de chanteur et de violoniste. A ce dernier titre, nous le voyons, lui aussi, loué par Spohr, qui ne voit à désirer dans son jeu précis, gracieux et puissant, qu'un peu plus d'émotion. Lafont est un des rares virtuoses qui aient pu se produire publiquement en duo avec Paganini (1816, à la Scala de Milan)

sans ruiner leur réputation. Ses compositions, de faible valeur, ne lui ont pas survécu.

Moins illustre, connu seulement des historiens, J.-B. Cartier mérite notre reconnaissance pour avoir, dans son *Art du violon* (1798) publié avec une exactitude alors tout à fait insolite un admirable choix d'œuvres des maîtres du XVIII^e siècle. Son contemporain François Habeneck (1780-1849), célèbre surtout comme chef d'orchestre, a, comme professeur, formé Alard, Léonard, Maurin, Prume, Sainton.

Mais nous entrons dans une période où les talents se multiplient en même temps que s'accroissent les possibilités d'information à leur sujet. D'où, l'obligation de nous astreindre à plus de brièveté encore qu'auparavant.

Une nouveauté importante est l'intensification des échanges qui s'établissent entre France et Belgique. Des violonistes belges, disciples directs ou indirects de maître formés par Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, viennent enseigner au Conservatoire de Paris : de Bériot pendant un an (1842-1843) ; Lambert Massart pour près d'un demi-siècle (1843-1890) pendant lequel sa classe accueillera Kreisler, Hayot, Lotto, Teresina Tua, Wieniawski ; plus tard (1892 à 1900) Martin Marsick, élève de Massart, comptera parmi les premiers prix de sa classe Enesco, Flesch, Jacques Thibaud ; enfin Guillaume Rémy enseignera de 1896 à 1930.

Parmi les virtuoses et professeurs français se détachent Jacques-Féréol Mazas (1782-1849), élève de Baillot, auteur de bons ouvrages d'enseignement, Delphin Alard (1815-1888), concertiste brillant, éditeur d'une collection d'œuvres anciennes publiées avec le scrupule d'exactitude dont Cartier avait fait preuve ; Charles Dancla (1818-1907), meilleur pédagogue que compositeur ; Emile Sauret (1852-

1920) illustre surtout à l'étranger (Berlin, Londres, Chicago, etc.) ; Henri Marteau (1874-1934), qui succéda en 1908 à Joachim à la direction de la Hochschule de Berlin, Jules Boucherit (1878-1962), musicien raffiné, et pédagogue de haute valeur.

Le violoniste français le plus célèbre de la période contemporaine est Jacques Thibaud (1880-1953). Né à Bordeaux dans une famille de musiciens, élève de Marsick au Conservatoire (1er prix en 1896), il joua victorieusement son avenir le jour (13 mars 1898) où, aux Concerts Colonne, remplaçant au pied levé le violon-solo, il exécuta la longue mélodie du *Prélude du Déluge* avec ce charme de sonorité et ce phrasé quasi vocal — merveilleux retour à l'ancienne tradition italienne — qui devaient marquer toutes ses interprétations. Inégal, comme beaucoup de grands artistes, il pouvait, dans ses bons jours, exceller dans Bach, Beethoven, Brahms, mais c'est dans Mozart, Schubert et, parmi les modernes, Franck, Fauré, Chausson qu'il n'a peut-être jamais été égalé. Il convient de noter que les enregistrements qui nous restent de lui sont loin de donner la mesure de son talent. Il a eu peu de temps pour enseigner, en dehors de ses cours d'interprétation à l'Ecole Normale de Musique ; mais il n'est guère de violonistes français d'aujourd'hui qui n'aient à quelque degré subi son influence. Parmi eux, Gabriel Bouillon (1898), René Benedetti (1901) tous deux professeurs au Conservatoire, Zino Francescatti (1905), de renom largement international, Jeanne Isnard, H. Merckel, Louis Persinger, Robert Soetens, etc.

Dans la jeune génération, où bien des noms seraient à citer après celui de Ginette Neveu (1919-1949), élève de Boucherit et de Carl Flesch, morte tragiquement à l'aube d'une grande car-

rière, Christian Ferras (1933), Devy Erlih (1928) s'imposent par un ensemble de dons qui leur permettraient de triompher sans risques en se cantonnant dans le répertoire traditionnel, et qu'ils mettent souvent au service d'œuvres nouvelles dont la difficulté ne « paie » pas, ou à si longue échéance...

A côté de leurs activités de solistes ou d'enseignants, nombreux sont ceux qui, à l'exemple de Baillot (le premier à avoir donné à Paris, à partir de 1814, des séances publiques de quatuor) se sont largement consacrés à la musique de chambre. Les quatuors Alard, Armingaud, Maurin, Lamoureux, s'étaient acquis une réputation européenne. Le quatuor français le plus célèbre a été celui que Lucien Capet (1873-1928) avait créé dès sa vingtième année. Grand virtuose, pédagogue dont la notoriété reposait sur une culture étendue bien au-delà de la technique, il était parvenu à des interprétations d'une pureté de style qui leur conférait même autorité qu'à celles du quatuor Joachim. A côté de son ensemble, brillaient ceux de Marcel Chailley, de Geloso, Hayot, Parent, Tourret.

Plus près de nous, les quatuors les plus importants sont, ou ont été, le Quatuor Calvet, dont le fondateur, Joseph Calvet (1897), professeur d'une classe de musique de chambre au Conservatoire de Paris, a fait école, les quatuors Bernède, Hewitt, Krettly, Loewenguth, Parrenin, Pascal, Poulet, Via Nova (1er violon : Jean Mouillère), le Quatuor féminin Michèle Margand. A mentionner un trio à cordes de rang international, celui des frères Pasquier.

3. **Allemagne.** — A l'orée du XIXe siècle, l'Allemagne a possédé en Louis (et non Ludwig) Spohr (1784-1859) son plus grand violoniste avant Joachim. Elève du Français Dufour, puis de Kunisch, Mau-

court et Franz Eck, il s'était pénétré des principes de Rode et de Viotti avant d'adopter une manière personnelle large, passionnée, romantique, avec des assises techniques rigoureuses jusqu'à ce purisme qui lui faisait proscrire tous les coups d'archet *sautillés*. Virtuose, quartettiste, professeur, chef d'orchestre (il dirigea *Tannhäuser* à Cassel, en 1853), il s'est, comme compositeur, élevé très au-dessus de Rode, Kreutzer ou Viotti, avec 9 symphonies, 34 quatuors, 11 opéras dont l'un, *Jessonda* (1823), est encore repris épisodiquement en Allemagne. L'écriture en était neuve pour son temps, avec un abus du chromatisme qui est sans doute à l'origine de la sévère condamnation de Schumann : « Spohr est un mollusque, mais un noble mollusque ! » (cité par Van der Straeten, II, p. 203). Ses concertos échappent à ce reproche, et particulièrement le 8e *in modo d'una scena cantante*, que Joachim, Enesco et d'autres grands virtuoses avaient encore à leur répertoire.

Sa renommée a passé de loin celle de ses contemporains Friedrich-Wilhelm Pixis, Ludwig Maurer, Taeglischbeck, Wilhelm-Bernhard Molique (1802-1869), Heinrich Panofka (1807-1887), qui débuta brillamment à Paris comme virtuose en 1834 dans un concert de Berlioz. Un élève de Spohr, Ferdinand David (1810-1873) a joué un rôle important dans la vie musicale allemande. Exécutant précoce, quartettiste, professeur, violon-solo à l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, il a été pour Mendelssohn un ami et collaborateur fidèle. On lui doit une solide *Méthode* pour son instrument (1863) et, sous le titre de *Hohe Schule des Violinspiels*, une collection d'œuvres anciennes heureusement choisies, un peu trop librement traitées.

Joseph Joachim (1831-1907), né au voisinage de Bratislava (à l'époque : Poszony, ville hongroise),

est justement revendiqué par l'Allemagne, où s'est déroulée la presque totalité de sa carrière après les années d'étude avec Serwaczynski, à Pesth, puis à Vienne avec Miska Hauser, Georg Hellmesberger, enfin Böhm qui, en 1843 (Joachim avait 12 ans) le déclara techniquement prêt. Envoyé à Leipzig, il suscita à l'enthousiasme de Mendelssohn, qui le fit jouer au Gewandhaus, l'emmena à Londres, et qui conduisait l'orchestre le jour où pour la première fois, le jeune virtuose y exécuta en public le *Concerto* de Beethoven (27 mai 1844). Au retour, Joachim se fixa définitivement en Allemagne où, dès 1868, on lui confia la direction de la Hochschule für Musik de Berlin. En 1869, il fonda son quatuor, dont la réputation fut bientôt mondiale. Comblé d'honneurs, lié d'amitié avec les plus grands musiciens de son pays, Schumann et Brahms en particulier, il a exercé, pendant un demi-siècle, une puissante influence, imposant les concertos de Beethoven et de Brahms et les derniers quatuors de Beethoven, instaurant un style d'exécution qui conciliait classicisme et romantisme et devait malheureusement se scléroser chez certains de ses disciples, composant des concertos influencés par Schumann et Brahms qu'il a, en retour, aidés à mettre au point leurs œuvres pour violon. Avec la collaboration d'Andreas Moser il a écrit une très sérieuse *Méthode* de violon en 3 volumes. Son édition des quatuors de Beethoven garde toute sa valeur.

Dans la 2e moitié du XIXe siècle, August Wilhelmj (1845-1908) a fait applaudir, avec une sonorité somptueuse, une technique d'une fabuleuse facilité, probablement approchée par celle de Willy Burmester (1869-1933) qu'un concert entièrement consacré à Paganini (Berlin, 1894) promut à la gloire internationale. Des nombreux violonistes

qui se sont depuis lors illustrés en Allemagne, nous citerons Adolf Busch (1891-1952), virtuose, quartettiste, pédagogue, mainteneur du haut style instauré par Joachim, successeur d'Henri Marteau à la Hochschule de Berlin ; Georg Kulenkampff (1898-1948) ; Max Rostal (1905), élève de Flesch et d'Arnold Rosé, naturalisé Anglais, mais qui a formé en Allemagne d'excellents élèves, Edith Peinemann, Elfriede Früh, Thomas Brandis ; Reinhold Barchet (1920-1962), mort prématurément, à l'apogée d'une double carrière de soliste et de quartettiste. L'histoire et la pédagogie du violon, cependant, progressaient grâce aux travaux de Josef W. von Wasielewski, de qui le maître ouvrage *Die Violine und ihre Meister* (1869) a été classique jusqu'à la parution, en 1923, de celui que Andreas Moser, élève puis collaborateur de Joachim, a consacré au même sujet *(Geschichte des Violinspiels)*, grâce également aux recherches de Karl Klingler, de Goby Eberhardt (1852-1926) et de son fils Siegfried sur les bases physiologiques de la technique du violon.

4. **Autriche.** — Au début du XIX^e^ siècle, le violoniste autrichien auquel le recul du temps confère la première place est Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), moins pour ses activités de virtuose et de professeur que pour la formation, dès 1794, d'un quatuor qui n'était plus la réunion occasionnelle de musiciens aussitôt après dispersés ; à partir de 1804 il donna des séances publiques payantes en grande partie consacrées à la diffusion des quatuors de Beethoven. Franz Clement (1780-1842) fut le premier à faire entendre le Concerto en *ré* de Beethoven (voir p. 49). Prodigieusement doué — il avait joué en public à l'âge de 8 ans, aux concerts qu'il donna à Londres 3 ans plus tard Haydn ne crut pas déchoir en dirigeant

l'orchestre, sa mémoire musicale était aussi fabuleuse que sa technique — il ne tira pas de tels dons le parti qu'on en espérait, et galvauda le véritable « génie » que ses contemporains lui accordaient. Après lui, la virtuosité est brillamment représentée par Joseph Mayseder (1789-1863), de qui Paganini aussi bien que Joachim appréciaient le jeu élégant et noble.

Virtuose éminent lui aussi, Georg Hellmesberger (1800-1873), élève de son père, puis de Böhm, a été, également, le très remarquable professeur de ses deux fils, Georg et Joseph, de H. W. Ernst, Miska Hauser, Joachim, Auer, etc. De ce moment, les virtuoses autrichiens de renom international sont légion : parmi les plus connus, Jacob Dont, Louis Eller, Eduard Rappoldi, Heinrich de Ahna, Hans Wessely, Arnold Rosé, Robert Pollack, Marie Soldat-Roeger, Gabrielle Wietrowetz.

En 1875, naissait Fritz Kreisler. Musicien précoce, il fut l'élève de J. Hellmesberger junior, puis, au Conservatoire de Paris, 1er Prix à 12 ans dans la classe de Massart. Après un fulgurant début de carrière, il laissa la musique en sommeil pour parfaire sa culture générale (il lisait l'*Iliade* dans le texte), commença des études de médecine, puis reprit son instrument pour devenir le violoniste le plus universellement admiré du siècle. En 1941, traversant Madison Avenue, à New York, il fut renversé par un camion et resta plusieurs jours en danger de mort. Incomplètement rétabli, il ne devait plus se faire entendre qu'en de rares occasions jusqu'à son retrait définitif (1947). Décédé en 1962, on a regretté en lui un être exceptionnellement intelligent et bon, un artiste aux dons multiples de créateur et d'interprète. Son jeu alliait le charme à la puissance, à un incomparable mordant rythmique, à un phrasé souple et vivant.

A l'heure actuelle on connaît surtout Willy Boskowsky, né en 1909, célèbre en tant que soliste, quartettiste et 1er violon du fameux Octuor Viennois, Wolfgang Schneiderhan (1915), qui faisait à 11 ans sa première tournée de concerts, Edouard Melkus (1928), de qui la carrière s'est précocement partagée entre la virtuosité et l'enseignement.

5. **Hongrie.** — Hors des frontières de la Hongrie, une confusion a longuement persisté entre musique hongroise et musique tzigane. Le point de rencontre de ces deux arts se trouve chez les violonistes tziganes ou tziganisants, qui accommodaient à leur façon, parfois géniale, le folklore de leur pays d'adoption. Parmi eux, Barna Miska et Czinka Panna avaient connu au XVIIIe siècle une vive popularité. Tous pâlissent devant ce Janos Bihari (1764-1827) que Beethoven aurait admiré, dit-on, et sur qui Liszt ne tarit pas d'éloges. Janos Lavotta (1764-1820), Antal Csermak (1771-1822), parmi d'autres, font la liaison entre l'improvisation tzigane et la technique académique. Ici prennent place dans la vie musicale de la Hongrie trois grands artistes qui pourraient, à vrai dire, lui être disputés au même titre que Joachim (voir p. 97) : tous trois virtuoses de renom, ils ont eu hors de leur pays une activité pédagogique dont le tableau annexé à ce chapitre peut donner quelque idée. Joseph Böhm (1795-1876), élève de Rode, vécu surtout à Vienne et y fut, à partir de 1819, professeur au Conservatoire ; Léopold von Auer (1845-1930) étudia à Vienne en 1857-1858, fit quelque temps carrière en Allemagne, puis fut appelé à Saint-Pétersbourg de 1886 à 1917 et y forma de brillants élèves qui presque tous se retrouvèrent autour de lui lorsqu'il alla s'installer en 1918 à New York où il vécut jus-

qu'à une dizaine de jours de sa mort, survenue pendant un voyage d'agrément en Europe ; Carl Flesch (1873-1944) élève de Sauzay et de Marsick au Conservatoire de Paris, qui débuta comme virtuose à Vienne, enseigna successivement à Bucarest, à Amsterdam, en Allemagne de 1908 à 1924, puis à Philadelphie, en Allemagne de nouveau (1926-1934), en Hollande, enfin à Lucerne, où il est mort, laissant de précieux ouvrages pédagogiques. Par contre, la carrière de Jenö Hubay (de son vrai nom Eugen Huber) (1858-1937) s'est entièrement déroulée à Budapest, à part ses tournées de concerts. Anobli en 1909, comblé d'honneurs, il a formé de brillants élèves, écrit beaucoup de musique dont la partie la plus légère, ses pièces de concert sur des thèmes hongrois, a connu un long succès. Dans le domaine de la pure virtuosité se sont signalés Miska Hauser (1822-1887), Edmund Singer, chaleureusement accueilli à Paris en 1844 (à 14 ans), Remenyi, Grün, Tivadar Nachez ; plus près de nous Ferenc von Vecsey (1893-1935), qui jouait à 11 ans le *Concerto* de Beethoven, Joachim dirigeant l'orchestre, Joseph Szigeti (1892-1973), violoniste de très grande classe, musicien raffiné et courageux, à qui nombre d'œuvres contemporaines doivent d'avoir été révélées et imposées, Jelly d'Aranyi (1895), petite-nièce de Joachim, élève de Hubay, Johanna Martzy (1924). Le chef de file de la jeune génération est Dénes Kovacs (1930), élève d'Ede Zathureczky et l'on cite parmi les virtuoses qui montent, Albert Kocsis, Mme Eszter Boda, les quartettistes Peter Komlos et Josef Szaz.

6. **Tchécoslovaquie.** — Les territoires qui forment l'actuelle Tchécoslovaquie (Bohême, Moravie, Slovaquie) ont vu naître tant de grands violonistes qu'on en devra négliger ici d'excellents. Parmi ceux

qu'on ne saurait omettre, Josef Slavik(1806-1833), mort à 27 ans, que Chopin comparait à Paganini « mais un Paganini rajeuni qui, avec le temps, surpasse le premier » ; H. W. Ernst (1814-1865), élève de Böhm, Mayseder, de Bériot, qui s'appliqua à rechercher les secrets d'exécution de Paganini, Ferdinand Laub (1832-1875), qui fit impression sur Berlioz ; Wilma Norman-Neruda (1839-1911), qui débuta en public à 7 ans et qui, à Londres, au printemps de 1849, se fit entendre dans 18 concerts en moins d'un mois ; Jan Hřimaly, son gendre, appelé à enseigner à Moscou à partir de 1869 ; Ondřiček (1857-1922), le violoniste tchèque le plus impressionnant du XIX^e siècle. Le XX^e siècle n'est pas en retrait sur ces illustres antécédents : il voit la fin de la glorieuse carrière de Otakar Ševčik (1832-1954), commencée par 3 échecs successifs au concours d'entrée au Conservatoire de Prague, où il devait ensuite être admis sans concours, à 14 ans. Il abandonna assez tôt les concerts pour se vouer à un enseignement qu'on vint du monde entier lui demander à Prague, puis dans la petite ville provinciale de Pisek où sa présence attirait chaque année des centaines de violonistes. Parmi ses élèves Jan Kubelik (1880-1940) a enthousiasmé les foules pendant les premières décennies du siècle, en ressuscitant la virtuosité *alla Paganini*. Un autre grand pédagogue a été Jan Mařak (1870-1932), maître de Vasa Přihoda. Ses successeurs à la tête de l'Ecole tchèque actuelle sont Jaroslav Pekelsky (1898), élève d'Ondřiček, et Alexandre Plocek (1914), élève de Ševčik et de Kocian, applaudi aussi comme concertiste, de même que Josef Suk et Ladislav Jasek.

7. **Angleterre.** — L'Angleterre des XIX^e et XX^e siècles est encore largement tributaire de l'étranger,

dans le domaine qui nous occupe. Nicolas Mori (1796-1839), élève de Viotti, virtuose, puis éditeur de musique, est le fils d'un perruquier italien établi à Londres ; Prosper Sainton (1813-1890), Français, a résidé et enseigné à Londres à partir de 1844 ; Adolf Brodsky (1851-1929), né à Taganrog, s'est fixé à partir de 1893 à Manchester, où il a formé les meilleurs violonistes anglais de son temps, plus de nombreux étrangers venus rechercher son enseignement ; le Hongrois Louis Pecskai (né en 1880) a également enseigné à Londres à partir de 1912, comme son compatriote Carl Flesch, de 1934 à 1940. Aujourd'hui même, Max Rostal, né en 1905, à Teschen, élève de Arnold Rosé et de Carl Flesch, installé depuis 1934 à Londres et naturalisé Anglais, a rang de chef d'école, cependant que Alfredo Campoli, né en Italie en 1906, fixé à Londres en 1911, lui aussi citoyen anglais, est l'un des virtuoses le plus applaudis. Ceci ne veut pas dire que l'Angleterre n'ait pas elle-même engendré des violonistes de valeur. Parmi les plus éminents, on citera Henry Gamble Blagrove, élève de Franz Cramer et de Spohr, qui joua pour la première fois en public à l'âge de 5 ans (en 1816), John Tipplady Carrodus (1836-1895), de qui l'on vantait l'exquise sonorité, les frères Holmes, John Dunn, Arthur Catterall, Mary Hall, Marjorie Hayward, Mary Harrison, Albert Sammons (1886-1957), presque autodidacte et qui cependant avait atteint à une pureté de style toute classique, William Primrose (né en 1904), qui a depuis quelques années délaissé le violon pour l'alto, et compte parmi les meilleurs altistes du monde.

8. **Belgique.** — Avant la montée en flèche des violonistes belges au siècle dernier, ils avaient eu plus d'un devancier de renom : Henri de Croes (1705-1786),

Jean-Baptiste Cupis (1711-1788), frère de la célèbre danseuse Camargo et du violoncelliste François Cupis, avec lequel les biographes le confondent souvent. Compositeur d'un certain talent, il joignait, comme interprète, au dire de ses contemporains, « le tendre et le doux de Leclair avec le feu, le surprenant, le brillant de Guignon » ; Guillaume Kennis, Pierre Van Maldère, de qui les 37 symphonies, les concertos et les sonates comptent dans l'histoire des formes instrumentales ; dans la 2e moitié du XVIIIe siècle se détachent Joseph Chartrain, Pieltain (1754-1833), Nicolas Lambert Wéry. Au seuil du XIXe siècle apparaît le violoniste qui est à l'origine de la grande école belge : André Robberechts (1798-1860), élève de Baillot et de Viotti, maître de Charles de Bériot (1802-1870) qui avait précédemment travaillé avec Baillot, dont il devait plus tard reprendre la classe au Conservatoire de Paris. Virtuose élégant, de Bériot a écrit 10 concertos dont plusieurs sont, de même que ses études, duos, et sa Méthode, de bon matériel pédagogique. Parmi ses élèves, François Prume et Henri Vieuxtemps. J'ai mentionné plus haut les Belges qui ont enseigné à Paris, Massart, Marsick, Rémy, voici maintenant trois artistes qui ont retrouvé, et au-delà, le renom international de Charles de Bériot : son successeur comme professeur au Conservatoire de Bruxelles, Hubert Léonard (1819-1890), auteur de nombreuses compositions dont ne subsistent au répertoire que ses cadences pour des concertos classiques, mais digne surtout de mémoire pour avoir fait campagne en faveur de César Franck, Brahms et autres compositeurs considérés alors comme difficiles ; Henri Vieuxtemps (1820-1881), élève de maîtres obscurs, puis de de Bériot vers sa 18e année (il avait, à 6 ans, joué en public

un concerto de Rode !). Par son ampleur, son jeu faisait songer à celui de Viotti, sa virtuosité était sans limites. Peu d'artistes ont suscité autant d'enthousiasme en tous pays de l'Ancien et du Nouveau Continents. Si la majeure partie de son œuvre est actuellement délaissée, on y trouve nombre de formules qui ont enrichi la technique du violon. Enfin, Eugène Ysaye (1858-1931) apparaît, non seulement dans cette triade, mais dans toute l'histoire du violon en Belgique, la figure dominante, l'artiste le plus puissant, le plus original, le plus agissant. Il était né à Liège, où l'on trouve au siècle dernier, avec Léonard, Massart, Marsick, Ovide Musin, Prume, Thomson, Wéry, Ysaye, etc., une concentration de violonistes comparable à celles que l'on constate en Bohême au XVIII^e siècle ou en Ukraine au XX^e. Elève de Massart, Wieniawski, Vieuxtemps, il avait une sonorité aussi pure que généreuse, un rayonnement extraordinaire, mis au service des œuvres les plus difficiles à imposer. Il a été l'inspirateur et le dédicataire des sonates de César Franck et de Lekeu, du *Quatuor* de Debussy, du *Poème* de Chausson. Lui-même a beaucoup écrit. Ses 6 *Sonates pour violon seul*, dédiées à Kreisler, Thibaud, Enesco, Crickboom, Quiroga et Szigeti sont d'une invention musicalement intéressante, et techniquement d'une extrême richesse. Elève d'Ysaye et son successeur au Conservatoire de Bruxelles, Alfred Dubois (1898-1949) n'a pas eu la carrière internationale à laquelle il eût pu prétendre, et à laquelle son meilleur disciple, Arthur Grumiaux (1921) a depuis longtemps accédé.

9. **Hollande.** — La Hollande avait eu, au XVII^e siècle, un violoniste réputé pour sa technique,

Peter Van Laar (1613-1674). Au XVIIIe siècle, la présence, soit à demeure, soit pour d'assez longs séjours, de virtuoses italiens de tout premier rang Locatelli, Geminiani, Lorenziti, Tessarini, sans parler de la venue de Vivaldi, Piantanida, etc., ne laisse guère en évidence que Pieter Hellendaal (1721-1799), élève de Tartini à Padoue, exécutant valeureux mais surtout compositeur que de bons juges tiennent pour le plus important aux Pays-Bas, à son époque. A citer aussi Johann Gronemann (1710-1778), d'origine allemande, Joseph Fodor (c. 1752-1828), d'ascendance hongroise, élève de Franz Benda ; il eut de grands succès à Paris, au Concert spirituel, puis à Saint-Pétersbourg. Ses concertos, et plus encore ses 42 quatuors, ont un intérêt historique certain. Wilh. Heinrich Dahmen (1797-1847) s'est illustré dans la musique de chambre ; il est le membre le plus célèbre d'une dynastie d'excellents musiciens. Du début du XVIIIe siècle à nos jours ont brillé Franz Coenen, Willem Kes, Henri Willem Petri, Max Mossel, Louis Zimmermann, Godefroid de Vreese, Willem Ten Have, Anton Maaskoff. A l'heure actuelle sont au premier plan Hermann Krebbers, né en 1923, Theo Olof (1924), Jo Juda, Willem Noske, Nap de Klijn.

10. **Péninsule ibérique.** — Jusqu'au XIXe siècle, le violon n'y a pas, à beaucoup près, la place accordée à l'orgue, au clavecin, au luth, à la harpe pour la musique savante, à la guitare pour la musique populaire. On ne sait presque rien de José Herrando, auteur d'une méthode de violon imprimée à Paris en 1756, et pas beaucoup plus de Francisco Manalt, musicien, comme lui, à l'orchestre royal et compositeur de sonates publiées en 1757, ni de Carlo d'Ordoñez, ni de Antonio Ximenes.

Luc Guenée (Cadix, 1787) était né de parents français de même que Felipe Libon ; Rophino Lacy de parents anglais. Au siècle dernier apparaît un être prodigieusement doué, Juan Crisostomo de Arriaga, né en 1806, qu'on envoie travailler avec Baillot, qui compose à 11 ans un octuor, *Nada y mucho*, plein de promesses, mais meurt à 20 ans, laissant une symphonie, 2 opéras, une messe, 3 quatuors.

Le premier grand virtuose espagnol est Jesus de Monasterio (1836-1903), de qui la gloire devait pâlir devant celle de Pablo de Sarasate (1844-1908). Entré au Conservatoire de Paris dans la classe d'Alard, Sarasate en était sorti à 13 ans avec un premier prix et, presque aussitôt, avait commencé une carrière fulgurante. Lalo lui dédiait son *Concerto* en *fa* et sa *Symphonie espagnole*, Max Bruch son *2e Concerto*, Ysaÿe déclarait : « Sarasate nous a appris à jouer juste ». Il avait un son d'une pureté cristalline, un mécanisme d'une clarté et d'une facilité inégalables, un brio que faisaient ressortir à merveille des *Danses espagnoles* de sa composition dont plusieurs (en particulier son *Zapateado*), de même que ses *Airs bohémiens*, sont encore joués. Après lui, Antonio Fernandez Bordas (1870-1950), Fernandez Arbos (1863-1939), Juan Manen (1883), violoniste et compositeur, José Porta (1890-1929) ont remporté de grands succès, Manuel Quiroga (1892-1961), en qui l'on voyait, lors de son premier prix à Paris, en 1911, un nouveau Sarasate, a cessé prématurément de se produire en public, victime d'une inguérissable nervosité, Eduardo Toldra (1895-1962) a, comme Arbos, délaissé la virtuosité pour se consacrer à la conduite d'orchestre. Actuellement, les noms les plus connus sont ceux de Luis Anton, violon-solo de l'Orchestre National Espagnol, et Agustin Léon Ara.

Au Portugal, où Don Agostinho da Cruz avait écrit en 1639 une méthode de violon aujourd'hui perdue, le XIX^e siècle a vu paraître des violonistes de talent, José Pinto Palma, José-Maria de Freitas, Augusto Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sà.

11. **Etats-Unis d'Amérique.** — *Amérique latine.* — Ici, l'énormité du sujet exclut toute possibilité d'en donner autre chose qu'un résumé squelettique. Si en effet la musique instrumentale n'a qu'un faible rôle aux U.S.A. jusqu'au milieu du siècle dernier (pour le violon, ni William C. Hulett, qui l'enseigne vers 1765, ni Hermann Zedwitz, ni cet Abercrombie qu'on donne pour Français (?) en 1772 à Charleston, ni James Hewitt (1770-1827) ne semblent avoir été de très grands virtuoses), une évolution extrêmement rapide, dont le point de départ se situe vers l'année 1842, date de la fondation par Ureli-Corelli Hill de la Philharmonie de New York, fait de ce pays une pépinière de violonistes. Théodore Thomas (1835-1905) se produit en soliste à New York à l'âge de 10 ans. En 1878, Léopold Damrosch crée la Société symphonique de New York. Sam Franko (1857-1937), élève de Joachim, Vieuxtemps, Léonard, Charles M. Loeffler (1861-1935), élève de Joachim et de Massart, Amadeo von der Hoya (1874-1922), élève de Joachim, Sauret, Halir, Albert Spalding (1888-1953), élève de Lefort, importent les méthodes des meilleurs maîtres de l'ancien continent. A partir de 1900, il faut renoncer à énumérer les virtuoses de classe internationale qui se forment aux U.S.A., ou viennent s'y fixer, surtout après que Léopold Auer, fuyant la Russie révolutionnaire s'est installé à New York (1918) et regroupe autour de lui ses anciens disciples de Saint-Pétersbourg. Dès lors la création d'écoles

supérieures de musique comme la Juilliard School à New York (1919), le Curtis Institute à Philadelphie (1924), la Mannes Music School à New York, l'Eastman School à Rochester, etc., celle des Conservatoires incorporés à une vingtaine de grandes universités, celle des orchestres symphoniques de Boston, Detroit, Minneapolis, San Francisco, Saint-Louis, etc., multiplient les possibilités de formation de virtuoses qualifiés.

Je me bornerai à une seule indication, mais qui peut fixer les idées de mes lecteurs. Tous connaissent les noms illustres de Florizel von Reuter, Zimbalist, Mischa Elman, Erica Morini, Heifetz, Milstein, Menuhin, Ricci, Isaac Stern, applaudis dans le monde entier. Mais me trouvant en visite il y a quelques années, au Collège de Bennington (Vermont), une école de petit format, comparée à celles que j'ai citées un peu plus haut, j'ai entendu le professeur de violon, Mrs. Orrea Pernel, jouer impromptu, par cœur, la *Chaconne* de Bach et la *Sonate* pour violon seul de Bartok avec une maîtrise égale à celle des virtuoses cités plus haut. Et il est à présumer que ce n'est pas là un cas unique aux U.S.A.

12. **Russie, U.R.S.S.** — Dans la Russie ancienne, à part les serfs, les affranchis et quelques nobles dilettanti qui maniaient l'archet dans des orchestres seigneuriaux, l'art du violon n'a longtemps été représenté que par des étrangers. Les tsarines Anna Ivanovna (1730), Elisabeth Petrovna, Catherine II, faisaient venir à la Cour, pour des séjours parfois longs, des virtuoses allemands, français, italiens, tchèques, les Italiens de beaucoup les plus nombreux : parmi eux, Madonis, Piantanida, Tito Porta, Domenico dall'Oglio, Jarnovick, Lolli.

Le premier grand violoniste et compositeur russe

pour le violon est Ivan Khandoschkine (1747-1804), élève de Tito Porta à Saint-Pétersbourg. Dès ses 18 ans, il enseignait le violon à l'Académie des Beaux-Arts. De ses compositions, *6 Sonates à 2 violons* furent éditées à Amsterdam en 1781, et plus tard, en Russie, des *Sonates à violon seul*, un *Concerto* pour alto, etc. Après lui, on retient les noms de Gavriil Raczinsky (1777-1843), Alexei Lvov, Nicolai Afanassiev, Vassili Besekirsky (élève de Léonard), Michael Press, Adolf Brodsky (1851-1929) que nous avons vu faire carrière en Angleterre, Alexandre Petschnikov (1873-1949), élève de Hrimaly à Moscou. Un autre pédagogue étranger, Léopold Auer, a formé à Saint-Pétersbourg, entre 1868 et 1918, l'impressionnante série de virtuoses dont les plus célèbres sont mentionnés dans le paragraphe consacré aux U.S.A. Après lui, des professeurs nationaux, ceux-là, Abram Jampolsky (1890-1956), Peter Stoliarsky (1871-1944), Yuri Eidlin (1895-1958), D. M. Tziganov, Yankélévitch, ont donné à la jeune école russe un singulier éclat : David Oistrakh (né en 1908) et son fils Igor (1931), Léonide Kogan (1924), Igor Bezrodny (1930), Elisabeth Guilels (1918), Nelly Schkolnikova (1928) sont mondialement célèbres. Il est à remarquer que David Oistrakh, Kogan, Lisa Guilels, Isaac Stern sont originaires de l'Ukraine comme leurs aînés Brodsky, Zimbalist, Mischa Elman, Toscha Seidel, Nathan Milstein.

13. **Pologne.** — Le premier violoniste polonais de quelque renom est Piotr Elert, en même temps chanteur et compositeur, né c. 1599, mort c. 1653, l'un des bons musiciens au service de Ladislas IV. Les premiers qui aient eu une réputation européenne sont Félix Janiewicz (1762-1848), souvent applaudi à Paris, au Concert spirituel, en 1787-1791,

et Auguste-Frédéric Duranowski (c. 1774-1834), fils d'un émigré français nommé Durand. Il était déjà grand technicien quand le prince Oginski l'envoya travailler à Paris avec Viotti. Selon Fétis il était génial, et Paganini le traita longtemps en égal. Il en fut de même pour Karol Josef Lipinski (1790-1861), qui avait fait en 1817 un dur voyage pour aller entendre Paganini à Plaisance, et donna l'année suivante deux concerts avec lui. Des partisans trop zélés réussirent à les brouiller. Dans les générations suivantes les talents abondent, Isidor Lotto, l'un des meilleurs élèves de Massart, Apollinary de Kontski, malheureusement enclin au pire charlatanisme, d'autres encore, tous éclipsés par un autre élève de Massart : Henri Wieniawski (1835-1880), Premier Prix à 11 ans au Conservatoire de Paris, partenaire d'Anton Rubinstein dans des tournées qui les menèrent jusqu'aux U.S.A. et qui, après des années de triomphes ininterrompus devait mourir misérablement dans un hôpital de Moscou. Son jeu était aussi puissant et brillant que plein de charme. On joue encore son *Concerto en ré mineur*, op. 22, sa *Légende*, ses *Polonaises*, op. 4 et 21. Emil Mlynarski (1870-1935) s'est surtout illustré comme chef d'orchestre, mais après de réels succès de virtuose et de professeur. A ce dernier titre, on lui doit d'avoir formé Paul Kochanski (1887-1934), Russe de naissance, mais qui suivit son maître lorsque celui-ci prit la direction du Conservatoire et de l'Orchestre symphonique de Varsovie dont Kochanski fut, à 14 ans, le violon-solo. Autre enfant prodige, Bronislaw Huberman (1882-1947) fut l'un des plus brillants propagateurs de l'enseignement de Joachim. Après lui, Max Wolfstahl, Sigmund Feuermann, Stefan Frenkel maintiennent le haut niveau de l'Ecole polonaise.

14. Suisse. — Le doyen des violonistes suisses est le mystérieux Henricus Albicastro dont la biographie reste totalement inconnue. On sait seulement qu'il était Helvète, de son vrai nom, probablement, Weissenfels, qu'il était grand virtuose, et qu'il avait servi dans une des armées aux prises dans la guerre de Succession d'Espagne. Mais on a conservé de lui près de 70 sonates à 2 et à 3 et *12 Concertos* op. VII, le tout publié à Amsterdam environ 1700-1715, et capable de supporter la comparaison avec les meilleures œuvres de Torelli et Corelli. On est beaucoup mieux renseigné au sujet de Gaspard Fritz (1716-1783), élève de Somis, compositeur qui occupe une place importante parmi les précurseurs du classicisme. Genève a d'ailleurs été, à partir du XVIII^e siècle, un centre extrêmement actif, avec la présence, souvent prolongée, de Piantanida, Gius. Demachi, Schwindl, Christian Haensel, ce dernier fixé à Genève de 1786 jusqu'à sa mort (1850). Au siècle dernier et au début du présent siècle, Friedrich Hegar (1841-1927), élève de Ferdinand David, a été le virtuose et professeur le plus en vue de la Suisse alémanique jusqu'au moment où (1935) Adolf Busch a acquis la nationalité suisse. Steffi Geyer (1888-1956), de naissance hongroise, a également fait carrière en Suisse. Karl Courvoisier, Gustav Köckert ont eux aussi exercé une grande activité pédagogique, tandis qu'en Suisse romande, Genève appelait au Conservatoire Henri Marteau, Hugo Heermann, Josef Szigeti, et que José Porta enseignait à Lausanne.

A l'heure actuelle, les virtuoses les plus réputés sont Hansheinz Schneeberger (1926), élève de Walter Kägi, Flesch et Kamensky, Ulrich Lehmann (1928), élève de Kulenkampf et de Kamensky,

Peter Rybar (1913), né à Vienne, mais naturalisé Suisse, élève de Carl Flesch.

15. **Scandinavie.** — En Suède un très grand violoniste, Jan Helmich Roman (1694-1758), qui se faisait entendre à 7 ans à l'orchestre de la Cour, et de qui ont récemment été publiés les *Assagi a Violino Solo*, des pièces pour violon sans basse d'une rare originalité d'écriture, a eu pour meilleur élève Peter Brant (1713-1767). A part Anders Weström, élève de Tartini († 1781), il faut attendre le XIX^e siècle pour rencontrer les noms de Joh. Fr. Berwald (1787-1861), violoniste et compositeur précoce (à 11 ans, il faisait exécuter une de ses symphonies), dont on vient d'exhumer des symphonies et de la musique de chambre qui souvent annoncent Brahms ; de Tor Aulin (1866-1914), élève de Sauret et de Scharwenka, virtuose de talent, auteur de concertos oubliés, mais aussi de petites pièces de concert reprises avec succès par Mischa Elman, parmi d'autres. Actuellement les violonistes le plus appréciés sont Charles Barkel (1898), élève de Peder Möller et Carl Flesch, Josef Grünfarb (1920), et Leo Berlin (1927).

En Norvège, le premier violoniste qui ait fait impression est le fameux baron de Holberg (1684-1754), Norvégien de naissance, mais qui vécut à Copenhague à partir de 1718. Après lui, on rencontre un des violonistes les plus originaux du XIX^e siècle, Ole Bull (1810-1880). Elève de maîtres obscurs, Paulsen, Lundholm, il se révéla bien vite technicien rompu à toutes les acrobaties, fantaisiste au jeu aussi capricieux qu'allait être sa vie, jalonnée par des tournées triomphales, des catastrophes de toute sorte. Autrement sérieux sont les titres de gloire de Johann Svendsen (1840-1911), virtuose

éminent, et le plus grand compositeur norvégien de son siècle, après Grieg. Les contemporains les plus réputés sont Bjarne Brustad (1895), élève de Flesch, Bjarne Larsen, Ernest Glaser, Arvid Fladmoe. Dans le Sud-Ouest de la Norvège survit la tradition populaire des joueurs de violon de Hardanger, un instrument tendu de cordes sympathiques à la façon de la viole d'amour.

Au Danemark, l'art du violon a longtemps été représenté par des artistes étrangers : au XVIII^e siècle, le Français Foucart, vanté par Mersenne, au siècle suivant Johann Hartmann (1726-1793), de naissance allemande, Edouard Du Puy (1770-1822), Suisse de souche française, élève de Chabran. A partir de Claus Schall (1757-1835) une école nationale prend corps, avec Frederik Wexschall, Johann Fröhlich, Niels W. Gade (1817-1890), en qui le compositeur a éclipsé le violoniste, ce qui est aussi le cas de Carl Nielsen (1865-1931), le plus illustre des compositeurs danois. A l'époque actuelle les noms les plus en vue sont ceux de Peder Möller, d'Henry Holst, d'Emil Telmanyi (1892), Hongrois de naissance, qui, depuis 1940, enseigne au Conservatoire d'Aarhus.

En Finlande, Fredrik Pacius (1809-1895), un violoniste de naissance allemande, élève de Spohr, a eu une influence déterminante sur toute la vie musicale du pays. On l'a souvent appelé le Père de la musique finlandaise. Les meilleurs virtuoses et professeurs actuels sont Sulo Hurstinen (1881), Naum Levin (1907), Heimo Haitto (1925), Paavo Pohjola (1934).

16. **Roumanie.** — L'enseignement du violon en Roumanie a été organisé dès la fondation (1864) du Conservatoire de Bucarest par Alexandre Flechtenmacher (1823-1898), élève de Boehm, et son meilleur élève Robert Klenk (1850-1921),

élève aussi de Ferdinand David. Le virtuose le plus brillant de cette période a été Eduard Caudella (1841-1922), élève de Vieuxtemps et de Ries. C'est Caudella qui, le premier, se rendit compte de la prédestination à la musique de George Enesco, et obtint qu'on laissât libre cours à sa vocation. Né à Liveni en 1881, Enesco étudia, de 7 à 11 ans, la théorie musicale et le violon (Hellmesberger) à Vienne, puis vint à Paris où il remporta un premier prix dans la classe Marsick en 1899. Mais il avait, deux ans auparavant, écrit son *Poème roumain* pour orchestre, préludant ainsi à une carrière de compositeur qui devait faire de lui le chef incontesté de l'Ecole roumaine (l'opéra *Œdipe*, *3 Symphonies*, *3 Sonates* pour violon et piano, le *Dixtuor* op. 14 sont parmi ses œuvres les plus connues). Il est mort à Paris en 1955, laissant un souvenir inoubliable. A la génération qui avait précédé la sienne appartenait Franz Kneisel (1865-1926), d'ascendance autrichienne, fondateur d'un des meilleurs quatuors des temps modernes. Actuellement la Roumanie compte de nombreux talents, parmi lesquels on citera Cecilia Nitzulesco-Lupu, élève de Hans Sitt, Alexandre Theodoresco, Lola Bobesco.

17. **Yougoslavie.** — Le premier virtuose de réputation européenne a été Dragomir Krančevic (1847-1929), élève d'Hellmesberger junior. Après lui se sont signalés Vaclav Huml (1880-1953), ses disciples Ivan Pinkava (Zagreb) et Lazar Marjanovic (Belgrade), surtout pédagogues, et les virtuoses Igor Ozim, Josip Klima et Branko Pejevic.

18. **Israël.** — De très nombreux virtuoses se sont révélés depuis une vingtaine d'années, parmi lesquels le disque a surtout fait connaître Ivry Gitlis (1923), Pinchas Zukerman (1948), Itshak Perlman.

19. **Mexique.** — Une école de violon est en train de se former sous l'influence d'Henryk Szeryng (1918), né à Varsovie, élève de C. Flesch et, à Paris, de Gabriel Bouillon, qui a pris en 1946 la nationalité mexicaine.

*
* *

Enfin une sensationnelle remontée est à signaler dans la jeune école française (quelques éléments d'origine étrangère, mais formés à Conservatoire de Paris). Citons, en nous excusant d'omettre plus d'un nom digne de mention, Pierre Amoyal, Claire Bernard, Antoine Goulard, Jacques Dumont, Patrice Fontanarosa, Maurice Hasson, Gérard Jarry, Annie Jodry, J. J. Kantorow, Emmanuel Krivine, Maryvonne Le Dizès, Gérard Poulet, Michel Schwalbe (violon-solo de la Philharmonie de Berlin), Marie-Claude Theuveny, Jean-Pierre Wallez, Luben Yordanoff.

IV. — Les écoles modernes

Principaux élèves de J. B. Viotti (1753-1824)

Baillot (Pierre-Marie-François de Salles) (1771-1842), élève aussi de Pollani.
Cartier (Jean-Baptiste) (1765-1841).
Durand (Auguste-Félix), dit Duranowski (1770-1834).
Kreutzer (Rodolphe) (1766-1831), élève aussi de A. Stamitz.
Libon (Philippe) (1775-1838).
Pixis (Friedrich-Wilhelm) (1786-1842), élève aussi de Fraenzl.
Robberechts (André) (1797-1860), élève aussi de Baillot.
Rode (Jacques-Pierre-Joseph) (1774-1830).

Élèves de Baillot (→Viotti)

Dancla (Jean-Baptiste-Charles) (1818-1907).
Demar (Joseph) (1763-1832).
Habeneck (François-Antoine) (1781-1849).
Lundholm (?), lui-même maître de Ole Bull (1810-1889).
Maurin (Jean-Pierre) (1822-1894), maître de Henri Berthelier (né 1856) et Lucien Capet (1873-1928).
Mazas (Jacques-Féréol) (1782-1849).

Meerts (Lambert-Joseph) (1800-1863), élève aussi de Habeneck et Lafont. Maître de Hugo Heermann (1844-1935).
Oginski (comte Michel) (1765-1833), élève aussi de Viotti.
Rovelli (Pietro) (1793-1838), élève aussi de Kreutzer.
Wéry (Nicolas Lambert) (1789-1869).

Élèves de Robberechts (→Viotti)

Bériot (Charles-Auguste de) (1802-1870).
Ramacciotti (Tullio) (1819-1910), chef de la jeune école romaine, de Sanctis, Monachesi, Pinelli, etc.

Élèves de Rode (→ Viotti)

Boehm (Joseph) (1795-1876).
Lafont (Charles-Philippe) (1781-1839), élève aussi de R. Kreutzer.
Rietz (Eduard) (1802-1832).

Élèves de Habeneck (→ Baillot → Viotti)

Alard (Delphin) (1815-1888).
Léonard (Hubert) (1819-1890), élève aussi de Pieltain.
Prume (François-Hubert) (1816-1849).
Sainton (Prosper-Philippe-Catherine) (1813-1890).

Élèves d'Alard (→ Habeneck → Baillot → Viotti)

Garcin (Jules-Auguste) (1830-1896).
Sarasate (Pablo-Martin-Meliton) (1844-1908).
Tua (Teresina) (1866-1956), aussi élève de Massart.

Élèves de Léonard (→ Habeneck → Baillot)

Besekirsky (Wassili) (1835-1919).
Marsick (Martin-Pierre-Joseph) (1848-1924), élève aussi de Massart et Joachim.
Marteau (Henri) (1876-1934), élève aussi de Garcin et de Sivori.
Musin (Ovide) (1854-1930).
Thomson (César) (1857-1931).
Viardot (Paul) (1857-1941).

Élèves de Marsick
(→ Léonard → Habeneck → Baillot → Viotti)

Enesco (Georges) (1881-1955), aussi élève d'Hellmesberger.
Flesch (Carl) (1873-1944), élève aussi de Grün.
Thibaud (Jacques) (1880-1953).

Élèves de Carl Flesch
(→ Marsick → Léonard → Habeneck → Baillot → Viotti)

Gimpel (Bronislav) (1911), élève aussi de Hubermann.
Haendel (Ida) (1925), élève aussi d'Enesco.

Melsa (David) (1892-1952).
Neveu (Ginette) (1919-1949), élève aussi de J. Boucherit.
Rostal (Max) (1905), élève aussi d'Arnold Rosé.
Szeryng (Henryk) (1918), élève aussi de Gabriel Bouillon.

Élèves de de Bériot (→ Robberechts → Viotti)

Lauterbach (Johann-Christoph) (1832-1918).
Milanollo (Maria) (1832-1848),
Milanollo (Teresa) (1827-1904), élèves aussi de Caldera et Morra.
Monasterio (Jésus) (1836-1903).
Sauret (Emile) (1852-1920), maître de Tor Aulin (1866-1914).
Vieuxtemps (Henri) (1820-1881), maître de Fernandez Arbos (1863-1939) (élève aussi de Monasterio et de Joachim), de Louis Ries (1830-1913), d'Eugène Ysaye (1858-1931).

Élèves d'Eugène Ysaye
(→ Vieuxtemps → de Bériot → Robberechts → Viotti)

Crickboom (Mathieu) (1871-1947).
Deru (Edouard) (1875-1928).
Dubois (Alfred) (1898-1949), élève aussi de Nicolas Lambert Wéry, maître d'Arthur Grumiaux (1921).
Moodie (Alma) (1900-1943).
Persinger (Louis) (1887), élève aussi de Jacques Thibaud, maître de Ruggiero Ricci (1920) et de Yehudi Ménuhin (1916) (élève aussi d'Enesco et d'Adolf Busch).
Reuter (Florizel von) (1891), élève aussi d'H. Marteau, Sauret, Thomson.

Élèves de Boehm (→ Rode → Viotti)

Dont (Jakob) (1815-1888), maître de Léopold Von Auer (né 1845), élève aussi de Ridley Kohne et Joachim.
Ernst (Heinrich-Wilhelm) (1814-1876), élève aussi de G. Hellmesberger.
Hellmesberger (Georg) (1800-1873), maître de son fils Joseph (1828-1893), de Ernst, de Miska Hauser, Joachim, Auer.
Joachim (Joseph) (1831-1907) (élève d'abord de Serwaczynski), Miska Hauser, G. Hellmesberger.
Rappoldi (Eduard) (1831-1903).
Remenyi (Eduard Hoffmann, dit) (1830-1898).
Singer (Edmund) (1830-1912), maître de Hans Becker (1860-1917).

Élèves de Jos. Hellmesberger senior
(→ Boehm → Rode → Viotti)

Brodsky (Adolf) (1851-1929).
Kneisel (Franz) (1865-1926), élève aussi de Grün.

Élèves de Auer

(→ Dont → Joachim → Boehm → Rode → Viotti)

Elman (Mischa) (1891).
Harrison (May) (1890).
Heifetz (Jascha) (1901).
Mengès (Isolde) (1893), élève aussi de Sauret.
Milstein (Nathan) (1904).
Zimbalist (Efrem) (1889).

Élèves de Joachim (→ Boehm → Rode → Viotti)

Arbos (F. Fernandez) (1863-1939), élève aussi de Monasterio et Vieuxtemps.
Burmester (Willy) (1869-1933).
Eldering (Bram) (1865-1943), élève aussi de Hubay, maître d'Adolf Busch (1891-1952).
Gregorowitsch (Charles) (1867-1920), maître de Bronislaw Hubermann (1882-1947), élève aussi de Lotto et de Joachim.
Hubay (Jenö) (1858-1937).
Nachez (Tivadar) (1859-1932), élève aussi de Léonard.
Powell (Maud) (1869-1920), élève aussi de Schradieck, Dancla, etc.

Élèves de Hubay

(→ Joachim → Boehm → Rode → Viotti)

Aranyi (Jelly d') (1895).
Geyer (Steffi) (1888-1956).
Szekely (Zoltan) (1903).
Szigeti (Joseph) (1892).
Vecsey (Franz von) (1893-1935).
Vegh (Sandor) (1912).
Virovay (Robert) (1921).
Zathureczki (Ede) (1903).

Élèves de Spohr (1784-1859)

Bargheer (Karl Ludwig) (1831-1902).
Blagrove (Henry-Gamble) (1811-1872).
David (Ferdinand) (1810-1873).
Holmes (Henry) (1839-1905).
Mayer-Filippowicz (Elise) (1794-1841).
Molique (Wilhelm Bernhard) (1802-1869), élève aussi de Rovelli, maître de John Tiplady Carrodus (1838-1895).
Ries (Hubert) (1802-1886).
Saint-Lubin (Léon de) (1805-1850), élève aussi de Polledro.

Élèves de Ferdinand David (→ Spohr → Franz Eck)

Hegar (Friedrich) (1841-1927).
Hilf (Arno) (1858-1909).
Röntgen (Engelbert) (1829-1897).
Schradieck (Henry) (1846-1918), élève aussi de Léonard.
Wasielewski (Joseph W. von) (1822-1896).
Wilhelmj (August) (1845-1908).

Élèves de Rodolphe Kreutzer (1766-1831) (→ Antoine Stamitz)

Artot (Alexandre-Joseph) (1815-1845).
Lafont (Ch.-Philippe) (1781-1839), élève aussi de Bertheaume et de Rode.
Massart (Lambert-Joseph) (1811-1892).
Rovelli (Pietro) (1793-1838), maître de Molique et de Täglischbeck (1799-1867).

Élèves de Massart (→ R. Kreutzer)

Hayot (Maurice) (1862-1945).
Kreisler (Fritz) (1875-1962).
Loeffler (Charles-Martin) (1861-1935), élève aussi de Léonard et Joachim.
Lotto (Isidor) (1840- ?).
Ondriček (Franz) (1859-1922).
Ries (Franz) (1846-1932).
Tua (Teresina) (1866-1956), élève aussi d'Alard.
Wieniawski (Henry) (1835-1880).

Élèves de Pixis, Friedrich-Wilhelm (1786-1842) (→ Viotti → Fränzl)

Kalliwoda (Jean-Wenzel) (1800-1866).
Mildner (Moritz) (1812-1865).
Slavik (Joseph) (1806-1833).

Élèves de Mildner (→ Pixis → Viotti)

Bennewitz (Anton) (1883-1926).
Hřimaly (Johann) (1844-1915), maître de Michael Press (1872) et d'Alexandre Petschnikoff (1873-1949).
Laub (Ferdinand) (1832-1875), maître de Stanislas Barcewitz (1858).
Wirth (Emmanuel) (1842-1923), élève aussi de Kittl.

Élèves de Bennewitz (→ Mildner → Pixis → Viotti)

Halir (Karl) (1859-1905), élève aussi de Joachim.
Hoffmann (Karel) (1872-1935).
Ondriček (Franz) (1857-1922), élève aussi de Massart.
Ševčik (Ottakar) (1852-1934).

Élèves de Ševčik (→ Bennewitz → Mildner → Pixis → Viotti)

Hall (Mary) (1884-1956), élève aussi de Kruse, Mossel et Wilhelmj.
Hayward (Marjorie) (1885-1953), élève aussi de Sauret.
Kocian (Jaroslaw) (1883-1950).
Kubelik (Jan) (1880-1940).
Morini (Erica) (1904).
Schneiderhan (Wolfgang) (1915).

PETITS GROUPES

Élèves de Mayseder (1789-1863)
(→ A. et P. Wranitzky et J. Schuppanzigh)

De Ahna (Heinrich) (1835-1892), élève aussi de Mildner.
Hauser (Miska) (1822-1887), élève aussi de R. Kreutzer et de Böhm.

Léopold Jansa (1795-1875)

Norman-Neruda (Wilma) (1839-1911).

Antonio Lolli (1730-1802)

Dall' Occa (...) maître de Bartolomeo Campagnoli (1751-1827).
Jarnowick (Giornovichi M.) (1745-1804) a lui-même pour élèves Bridgetower (George Polgreen) (1779 ?-1860), et Franz Clement (1780-1842).
Woldemar (Michel) (1750-1806), a lui-même pour élève Alexandre Boucher (1778-1861), élève aussi de Navoigille.

ÉCOLES ITALIENNES

Toscane : Giuliani (1760- ?) (→ Nardini), maître de Giorgetti (Ferdinando) (1796-1867), maître à son tour de Giovacchino (1825-1906) et de Guido Papini (1847-1912).
Bologne : Verardi (Carlo) (1831-1870), maître à son tour de Sarti (Federico) (1858-1921), qui a pour élève Serato (Arrigo) (1877-1948) et de Frontali (Raffaello) (1849-1916), maître de De Guarnieri (1867-1927) et Principe (Remigio) (1889).
Gênes : Paganini (Nicolo) (1784-1840), élève de Servetto, Costa et A. Rolla, a pour élève Sivori (Camillo) (1815-1894), maître à son tour de Scalero (Rosario) (1870-1954).
Verceil : Ferrara (Bernardo) (1810-1882), élève de Rolla, a pour élèves Arditi (Luigi) (1822-1903), Rampazzini (Giovanni (1835-1903).
Brescia : Camisani (Faustino) (1772-1830), a pour élève Bazzini (Antonio) (1818-1897), maître d'Emilio Pente (1860-1929).
Rome : voy. Ramacciotti, parmi les élèves de Robberechts.

CONCLUSION

Le nombre impressionnant des virtuoses cités dans ce dernier chapitre pour la seule période contemporaine — encore s'est-on volontairement limité — pourrait prêter à illusion quant à la place que le violon tient dans la vie musicale d'aujourd'hui et à ses destinées probables. Or, à considérer les choses de plus près, on ne se sent pas démesurément optimiste.

Sans doute quelques violonistes privilégiés continuent de remplir les plus vastes salles de concerts, et de moins illustres se produisent journellement en public, avec des succès variables. Mais un peu partout, et même en Allemagne où la décentralisation musicale est si active, le recrutement des classes de violon des conservatoires devient laborieux, et la régression est encore plus sensible parmi les amateurs. Les raisons en sont multiples. Et d'abord le rythme de plus en plus précipité de la vie moderne : il faut bien davantage de temps à un apprenti violoniste qu'à un pianiste débutant pour obtenir de son instrument des satisfactions artistiques même modestes, et la musique mécanique l'incite à des comparaisons décourageantes. Envisage-t-il de faire carrière, radio et phono ont raréfié les débouchés. Les orchestres de brasseries et de cinémas où les futurs virtuoses faisaient leurs premières armes ont disparu. Les possi-

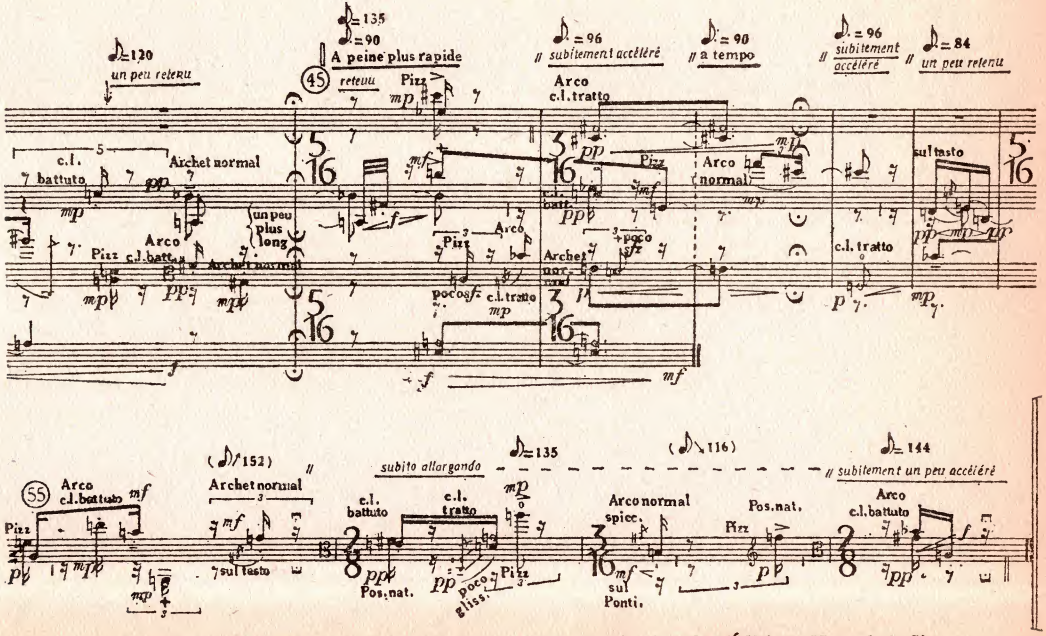
bilités créées par l'enregistrement des disques et des bandes sonores sont aux mains d'un petit nombre d'exécutants d'élite qui ont la confiance — méritée — des producteurs, et ne se soucient pas d'accueillir des nouveaux venus.

Mais surtout, l'évolution de la musique au cours de ces dernières années va contre le génie de l'instrument. L'atonalité, la pulvérisation de la mélodie en dessins violemment disjoints ne lui posent pas les mêmes problèmes qu'au piano et à tous instruments dont les notes sont produites à leur hauteur exacte dans l'échelle sonore par des touches, des clés ou des pistons. Pour eux, il s'agit d'une gymnastique qu'un travail acharné peut vaincre : le violoniste doit se fier à son oreille sans avoir désormais le soutien d'une harmonie sous-jacente, sans la référence aux cordes à vide, si précieuse dans l'ancienne musique tonale.

D'où suit que l'amateurisme est exclu. De bons amateurs pouvaient naguère aborder Debussy, Fauré, Ravel et s'en donner au moins une image approximative : lorsqu'il faut, à des techniciens entraînés, des semaines ou des mois pour venir à bout de quelques pages de Boulez ou de Xénakis, il est trop évident que la voie est fermée aux musiciens du dimanche, et c'est un prodigieux stimulant qui leur est ainsi retiré.

On protestera qu'en leur temps les concertos de Brahms et de Tchaïkowsky paraissaient inaccessibles et qu'ils sont maintenant du répertoire courant. Mais ces œuvres ne faisaient que pousser à un haut degré de difficulté des éléments traditionnels : rien de commun avec l'univers sonore actuellement en gestation.

Il peut y avoir une réaction, engendrée par le byzantinisme de recherches par trop détachées



Fragment d'un quatuor de Pierre Boulez — Par autorisation des Éditions Heugel & Cie

du phénomène auditif. En fait, cette réaction est commencée, et se marque par la vogue extraordinaire dont bénéficie la musique dite « baroque ». C'est un refuge un peu étroit. Il ne saurait manquer de s'élargir en toutes directions, et l'on prévoit le moment où un bien plus vaste passé musical redeviendra d'actualité. Alors le violon recouvrera son éminente dignité d'interprète et, contemplant l'immense domaine que constituent la sonate et ses dérivés, symphonie, concerto, quatuor, les musiciens soucieux d'équité se souviendront peut-être que l'on doit ces richesses à l'intuition de luthiers et de violonistes-compositeurs associés, en des temps lointains, dans l'œuvre de création dont ce livre a tenté de donner quelque idée.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. — Histoires générales du violon de sa musique, de ses virtuoses

Une bibliographie d'ensemble, jusqu'à 1893, par E. Heron-Allen, intitulée *De fidiculis bibliographia*, 2 vol., in-8°, Londres, 1891-1894, complétée pour la seule partie lutherie, in Curt Sachs, *Reallexicon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913, article *Violin*.

Divers chapitres in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, II[e] Partie, t. III, Paris, 1927, dict. de Grove, *Larousse de la musique*, II, Paris, 1957, *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, III, Paris, 1961, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel et Bâle (en cours de publication).

Traités anciens de Praetorius, Mersenne, Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique*, c. 1640, in *Annales musicologiques*, IV, Neuilly, 1956).

W. J. von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig, 1869.
A. Vidal, *Les instruments à archet*, 3 vol., Paris, 1876-1878.
L. Grillet, *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, 2 vol., Paris, 1901.
Gerald R. Hayes, *Musical instruments and their music*, II, Londres, 1930.

II. — Origines du violon, lutherie

Dictionnaires de Poidras, René Vannes, Lütgendorff, W. Henley (5 vol., Brighton, 1959-1960).
Luigi Torri, *La costruzione... degli istrumenti ad arco, bibliografia...*, Padoue, s. d.
Maugin et Maigne, *Manuel du Luthier* (Encyl. Roret).
A. Tolbecque, *L'art du luthier*, Niort, 1903.
G. Kinsky, *Cat. du Musée Heyer*, Cologne, t. II, 1912.
K. Schlesinger, *The precursors of the violin family*, Londres, 1910.
Otto Haubensak, *Ursprung und Geschichte der Geige*, Marburg, 1930.
Hans H. Draeger, *Die Entwicklung des Streichbogens*, Kassel, 1937.
R. L. (Rémy Lafaurie), A propos de la physique du violon, in *Revue du Son*, Paris, janvier 1964.
E. Leipp, *Le violon*, Paris, 1965 (consacré surtout à la lutherie, et particulièrement intéressant pour ce qui est de l'acoustique, données physiques et psycho-physiologiques).

III. — Les violonistes et l'art du violon

Outre les ouvrages généraux mentionnés plus haut, et les histoires générales de la musique :

L. de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lulli à Viotti*, 3 vol., Paris, 1922-1924.
M. Pincherle, *Les violonistes*, Paris, 1922.
— *Feuillets d'histoire du violon*, 1927.

A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin, 1923, éd. revue et complétée par H. J. Nösselt, 2 vol., Tutzing, 1966-1967.
A. Pougin, *Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, 1924.
E. Van der Straeten, *The History of the Violin*, 2 vol., Londres, 1933.
William S. Newman, I. *The Sonata in the baroque Era*, Chapel Hill, 1959.
— II. *The Sonata in the classic Era*, *ibid.*, 1963.
— III. *The Sonata since Beethoven*, *ibid.*, 1969.
Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streich-instrumentenspiels*, Leipzig, 1964.
David D. Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761*, Londres, 1965.

IV. — Technique du violon

Méthodes de Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756), L'Abbé le Fils (1761), Galeazzi (1791), J.-B. Cartier (*L'art du violon* (1798), Baillot, Rode, Kreutzer (1803), Spohr (1831), Alard (1864).
M. Pincherle, *Technique et pédagogie du violon*, in *Encyclopédie de la musique* (voy. plus haut).
E. Borrel, *La technique du violon en France*, in *Monde musical*, 1927, *en Italie*, *ibid.*, 1929, *Notes sur la technique du violon*, *ibid.*, 1932-1933.
Otakar Ševčik, *Schule der Violintechnik* (1883), *Schule der Bogentechnik* (1903).
Lucien Capet, *La technique supérieure de l'archet*, Paris, 1916.
G. Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig, 1918.
Leopold Auer, *The violin as I teach it*, New York, 1921.
Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, 2 vol., Berlin, 1923-1928, 1^er^ vol. trad. en français par Suz. Joachim-Chaigneau, 1926.
— *Le problème de la sonorité dans l'art du violon* (1931), trad. en français par M. Pincherle, 1932.
David D. Boyden, *The violin and its technique in the 18th century*, in *Musical Quarterly*, N.Y., janvier 1950.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — **L'instrument** 5

I. Les origines, 5. — II. La forme actuelle, 10.

CHAPITRE II. — **Les luthiers** 19

CHAPITRE III. — **Technique du violon** 21

CHAPITRE IV. — **Les formes inspirées par le violon** .. 38

CHAPITRE V. — **Les violonistes et leur musique** 55

I. Les précurseurs, 56. — II. L'âge classique, 63. — III. Les temps modernes (XIX^e^-XX^e^ siècles), 87. — IV. Les écoles modernes, 116.

CONCLUSION 122

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1983 — N° 28 902

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2055 **Histogrammes et estimation de la densité** (M. DELECROIX)

2056 **Les thérapeutiques en sexologie** (J. CORRAZE)

2057 **Les civilisations du paléolithique** (F. HOURS)

2058 **Le narcissisme** (P. DESSUANT)

2059 **La Namibie** (G. CROS)

2060 **Textes constitutionnels étrangers** (S. RIALS)

2061 **L'assurance-vie et les assurances de personnes** (J.-L. AUBERT)

2062 **Le théâtre religieux en France** (M. LIOURE)

2063 **Le marketing direct** (D. XARDEL)

2064 **Le kibboutz** (E. BEN-RAFAEL, M. KONOPNICKI et Pl. RAMBAUD)

2065 **L'économie du tourisme** (R. LANQUAR)

2066 **Le Concile Vatican II** (P. POUPARD)

2067 **Le droit des Communautés européennes** (Ch. VALLÉE)

2068 **Les multinationales** (M. GHERTMAN)

2069 **Information et éducation sanitaires** (E. BERTHET)

2070 **Le C.N.P.F.** (J.-M. MARTIN)

2071 **Le commissaire de la République** (J.-F. AUBY)

2072 **La suggestopédie** (J. LERÈDE)

2073 **Le castrisme** (J. LAMORE)

2074 **La presse quotidienne régionale** (M. MATHIEN)

2075 **L'école maternelle** (J. VIAL)

2076 **Les langages de la sociologie** (J. HERMAN)

2077 **Le canoë-kayak** (M. CHAPUIS et J. LUTZ)

2078 **Les Acadiens** (J.-W. LAPIERRE et M. ROY)

2079 **L'asthme** (J. VIALATTE)

2080 **Le Cambodge** (J. DELVERT)

2081 **La polyembryonie** (J.-P. NÉNON)

2082 **Le crédit-bail immobilier** (E. M. BEY et Ch. GAVALDA)

2083 **L'Islande** (P. BIAYS)

2084 **Les communes françaises d'aujourd'hui** (P. RICHARD et M. COTTEN)

2085 **La politique militaire soviétique** (Cl. DELMAS)

2086 **Théorie du signal** (J.-L. LACOUME)

2087 **L'argumentation** (P. OLÉRON)

2088 **Le nouvel ordre économique international** (M. BETTATI)

2089 **Art et urbanisme** (A. CHARRE)

2090 **L'encadrement du crédit** (M. CASTEL et J.-A. MASSE)

2091 **L'attitude** (R. THOMAS et D. ALAPHILIPPE)

2092 **Le pacifisme** (J. DEFRASNE)

2093 **Les matériaux réfractaires** (J. LACHNITT)

2094 **Les zoonoses** (B. TOMA et G. FABIANI)

2095 **L'analyse factorielle** (Ph. CIBOIS)

2096 **Les membranes artificielles** (R. AUDINOS)

2097 **L'adrénaline** (J. HANOUNE)

2098 **Les jeux de rôles** (A. MUCCHIELLI)

2099 **La Géorgie** (S. et N. GOUGOUCHVILI, D. et O. ZOURABICHVILI)

2100 **Le Zimbabwe** (D. JOUANNEAU)